

Uniwersytet Warszawski
Wydział Polonistyki
Instytut Literatury Polskiej

Olga Masiuk

**Mickiewiczowski "tekst życia" w eseistyce Jarosława Marka Rymkiewicza.
Lektura biografii romantycznego poety w cyklu opowieści "Jak bajeczne
żurawie".**

**Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem
prof. dr. hab. Andrzeja Zieniewicza**

Warszawa 2016

Spis treści:

<u>Wstęp.....</u>	<u>s.4.</u>
<u>Rozdział pierwszy. Włamanie do narracji („Żmut” i „Kilka szczegółów”)....</u>	<u>s.43.</u>
Między myślą mocną a słabą.....	s.43.
Filozofia „Kilku szczegółów”.....	s. 50.
Piekarski – poemat, który nie powstał.....	s. 56.
Gdzie się podziały pieniądze za „Pana Tadeusza”?.....	s. 57.
Istnienie u-szczegółowione.....	s. 58.
<i>Pamięć wyruszająca na poszukiwanie samej siebie</i>	s. 67.
Lustra Maryli.....	s. 71.
Lustro Bonnarda.....	s. 79.
Lustrzane odbicia.....	s. 85.
Lustro Mickiewicza i fotografia Rymkiewicza.....	s. 91.
<u>Rozdział drugi. Czynić w Mickiewiczowskim ciele („Bakiet”).....</u>	<u>s. 105.</u>
Usłyszeć głos epoki.....	s. 105.
Szaleństwo tekstu (opowieść o grafomanach, wariatach i sobowtórach).....	s.110.
Zbliżanie się do trupa.....	s. 119.
Palenie zwłok.....	s.120.
Zwłoki Bajkowa.....	s.121.
Pokrojone ciało Gutta.....	s.121.
Trup Massalskiego.....	s. 122
Chore ciało Tomasza Zana.....	s.122.
Trup Adama Mickiewicza.....	s. 124.
Theatrum anatomicum.....	s. 131.
Mickiewiczowski golem.....	s. 138.
Ciało miłosne – aneks.....	s.151.
<u>Rozdział trzeci. Apokalipsa romantycznej wyobraźni („Do Snowia i dalej...”).</u>	<u>s.156.</u>
Od Płużyn... ..	s. 156.
Michał Rousseau Wereszczaka.....	s.165.
Tajemnice jeziora Świteż.....	s. 172
Świtezianki.....	s. 180.

...pomiędzy...	s. 187.
...do Snowia	s.189.
Sztambuch istnienia.....	s. 196.
Samobójcy wracają.....	s. 199.
<u>Zakończenie (Aneks).....</u>	<u>s. 214.</u>
Poeta poetów, Orfeusz.....	s.214.
Baśń.....	s. 227.
Śpiew Orfeusza.....	s. 233.
<u>Bibliografia.....</u>	<u>s. 241.</u>

WSTĘP

*Ciemne fragmenty życia, należące do życia i odłączające się od życia, przylłączające się i odłączające, ich ciemne pulsowanie – to są właśnie dzieła literackie. (...) Żeby zrozumieć dzieło literackie ciemne pulsowanie życia, trzeba zrozumieć to, z czego się ono poczyną – czyli właśnie życie. Kto nie zrozumie życia pisarza, ten nie zrozumie także jego dzieł. Trzeba wnikać w to ciemne pulsowanie – i trzeba się z nim połączyć. Nie da się rozjaśnić żadnej z tajemnic dzieła literackiego, jeśli wprzód nie rozpozna się i nie rozjaśni (na tyle, na ile to jest możliwe) tajemnic życia jego autora. To rozpoznawanie i rozjaśnienie nie musi być tożsame z wyjaśnieniem. Trzeba ustalić miejsce tajemnic życia – tak czy inaczej, wcześniej czy później, doprowadzą nas one do tajemnic dzieła*¹.

Rymkiewicz poświęcił Mickiewiczowi wiele publikacji. Jako krytyk literacki, jako badacz romantyzmu, jako poeta i jako czytelnik. Zapewne wiele jest jeszcze innych, subtelniejszych, wcieleń Jarosława Marka Rymkiewicza, w których oddaje się on lekturze utworów Mickiewicza i lekturze jego życia. Przedmiotem zainteresowania tej pracy będzie cykl *Jak bajeczne żurawie*, na który składają się cztery książki: *Żmut* (1987), *Baket* (1989), *Kilka szczegółów* (1994) oraz *Do Snowia i dalej* (1996)². Niezliczone artykuły, hasła z Encyklopedii poświęconej wieszczowi, wypowiedzi czy nawiązania w tekstach literackich będą pojawiały się jako komentarze. Głównym jednak zagadnieniem jest owa opowieść biograficzna poświęcona Mickiewiczowi.

Mickiewicz stał się dla Rymkiewicza obsesją. Miłością życia, niekończącą się fascynacją. Czytając Mickiewicza, zdaje się czytać Rymkiewicz model polskiej egzystencji, ale i (co ważniejsze w tej pracy) jakiś model istnienia w ogóle. Rację ma Krzysztof Rutkowski, gdy pisze: *Badania nad Mickiewiczem podjęte przez Rymkiewicza tworzą żmu(t)ny, na pewno nieskończony cykl lektury, który dąży do **prze-pisania** tekstu Mickiewicza,*

¹ Wypowiedź Jarosława Marka Rymkiewicza w dyskusji panelowej poświęconej Mickiewiczowi na temat *Biografia czy/i interpretacja*, w: *Śmierć Mickiewicza. Teksty i rozmowy w roku Mickiewiczowskim 2005*, red. K. Czeczot i M. Zielińska, Warszawa 2008, s. 307-308.

² Lokalizację cytatów z utworów Jarosława Marka Rymkiewicza będę umieszczała w nawiasie, w tekście głównym, i oznaczała następującymi skrótami, po przecinku dodając numer strony: *Żmut*, Warszawa 2005 – Ż; *Baket*, Londyn 1989 – B.; *Kilka szczegółów*, Kraków 1994 – KSz.; *Do Snowia i dalej*, Kraków 1996 – DS.

czyli – jeśli chcemy myśleć w duchu Boehmego – do przejścia jego tropem, by odnaleźć ukryte dla nas przesłanie, by tak rzec – gwiazdne³.

Cykl Mickiewiczowski z pewnością nie należy do lektury ściśle naukowej. Badacze mają ogromne problemy z klasyfikacją gatunkową, z całymi passusami, które nie poddają się akademickim formatom. Bogata dokumentacja tekstu roztopia się w nieskrępowanym opowiadactwie. Nagromadzone fakty, tysięczne źródła, przebogata literatura przedmiotu giną pod naporem zmyśleń, domniemań i wyobrażeń. Gdyby szukać dla pisarstwa Rymkiewicza jakiegoś gatunkowego wzorca, zapewne pojemność sylwy byłaby najbardziej adekwatna⁴. Pokawałkowany świat, nieustannie otwierający się na nowe dopiski, komentarze, glosy czy marginalia realizuje opisywane przez Nycza modele. Mimo stylistycznej doskonałości zapiski Rymkiewicza wciąż pozostają niejako w brulionowej wersji, zawsze otwartej na zmianę, zawsze jakby w oczekiwaniu na zakończenie, które zresztą nigdy nie następuje. Chociaż punktem odniesienia dla autora *Żmutu* nie jest „powieściowość”, którą Nycz uznaje za pierwotną ramę analizowanych tekstów⁵, to przecież charakterystyka sylwicznego pisarstwa świetnie oddaje ducha Rymkiewiczowskiej opowieści: *Jakoż pisać w ramach sylwicznej koncepcji literatury, to poszukiwać dopiero własnych zasad integracji, stwarzać swą określoność, ustanawiać własną substancjalność; to także krytycznie doświadczać konwencji języka, tematyzować układy odniesienia jako warunki konstytucji wszelkiej podmiotowości; to wreszcie wypracowywać „niegotową” formę wypowiedzi sposobną dla dalszego rozwijania, przekształcania czy wykorzystania – stanowiącą tedy raczej generatywną matrycę dla innych tekstów niżli gotowe, wykończone dzieło. To zatem „pisać siebie, pisać poprzez, pisać dla”⁶. Pisanie siebie, pozornie nieistniejące tam, gdzie autor dzieła wcielił się w rolę biografii, dzięki formalnemu rozluźnieniu, jakie niesie sylwa, dzięki jej otwarciu na różnorodność, stało się możliwe. Najciekawszym sylwicznym kontekstem dla cyklu *Jak bajeczne żurawie* są rozpoznanie Nycza dotyczące utworów Buczkowskiego. Świat Rymkiewiczowskiej opowieści rozciągnięty jest również między biblioteką Babel a śmietnikiem idei, jak starał się zobaczyć Nycz teksty Buczkowskiego podejmujące grę z utworem Thomasa Carlyle’a *Sartor**

³ Krzysztof Rutkowski, *Pisanie Mickiewicza albo esej o „ciele myślącym”*, Arcana 1995, nr 6, s. 73.

⁴ Zresztą w swojej rozprawie Ryszard Nycz wspomina o pracach badawczych autora *Żmutu*: *Nietrudno zauważyć, że również metody badawcze występujące w polskiej krytyce literackiej poddane są temu generalnemu zróżnicowaniu. (...) Działalność krytyczna Jarosława Marka Rymkiewicza – w której kunsztowna wariacyjno-wariantowa retoryka medytacji, jaką stosuje interpretator, zmierza za każdym razem w podobnym kierunku i podobnym celu: odsłonięcia utajonego logosu, „wy tłumaczenia” niewyraźnego olśnienia, „mimetycznego zdublowania aktu myśli”, jak to zwięźle sformułował Poulet. (Ryszard Nycz, *Sylwy współczesne*, Kraków 1996, s. 72-73).*

⁵ Tamże, s. 34.

⁶ Tamże, s. 176.

Resartus. Tekst Carlyle’a stał się dla Buczkowskiego rodzajem słownika, dostarczającego języka do nowego opisu. Wskazywał na niekończący się proces literackiej multiplikacji, przetwarzania istniejących fraz zamykających autora w błędnym kole sformułowań, skazywał na literackie wyczerpanie. Z drugiej strony mamił obietnicą nowej opowieści zbudowanej na zrębach istniejących tekstów. *Nadzieja Księgi usensownia nie uporządkowany zbiór fragmentów; przypadkowość i niespójność lektury świata, domaga się, powołuje do istnienia symbol jedności i ładu. Można tedy powiedzieć, że śmietnik zakłada Księgę jako swój kres i cel oraz paradygmat sensu całej rzeczywistości*⁷. Odpowiednikiem *Sartor Resartus* stają się dla Rymkiewicza Mickiewiczowskie życie i pisanie. Dostarczają one niezliczonej ilości słów i informacji, które zalewają niczym morze śmieci tworząc chaotyczne i absurdałne tekstowe wysypisko. Z drugiej strony odpowiednie ich ułożenie pozwoliłoby na kanoniczną, biblijną opowieść o poezji, ponieważ o poezji Mickiewicza. Nadzieja jej istnienia sąsiaduje tu ze zwątpieniem, jakie musi pojawić się u patrzącego na tak wiele znaków, tyle tropów. Całość, czy może mit całości, współistnieje z kawałkiem, strzępkiem. Biblioteka Babel z wysypiskiem śmieci. Te dwie figury w jakimś sensie opisują napięcia każdej sylwicznej opowieści. Dlatego też sylwiczny narrator unika form, jakie przybierał jego XIX-wieczny poprzednik. Nie tylko nie opisuje już spójnego świata, ale i sam nie umie przybrać jednej, mocnej postaci. Nycz widzi w prozie Buczkowskiego kilka narracyjnych wcieleń – narratora historyka, narratora poetę i narratora filozofa. Ta klasyfikacja jest niezwykle inspirująca dla myślenia o narratorze Rymkiewicza (nazywanie tej figury narratorem jest w pełni uzasadnione). Jak będę się starała wykazać w swojej pracy – głos narratora jest głosem samego Rymkiewicza, żeby jednak rzecz nie była jasna, żeby mogła pozostać bezpiecznie zakamuflowana, Rymkiewicz musi przywdziewać różne maski. Nie ma sensu szukać nawet innych niż te, które przywołuje Nycz. Badacz Mickiewicza także bywa w swojej opowieści historykiem⁸, rzetelnym poszukiwaczem faktów, dokumentującym wszystko. Jest filozofem⁹

⁷ Tamże, s. 206.

⁸ Narrator w roli historyka to przede wszystkim średniowiecznego stylu kronikarz, który „siedzi wśród śmieci i szpargałów dotyczących pierwszej wojny światowej i drugiej wojny światowej”. Historyk jako „rei visae scriptor” jest kopytą, biernym protokolantem „prawdziwych” opowieści naocznych świadków. Sporządza spisy, wyciągi, protokoły, przytacza informacje z dzienników, pamiętników, listów, posługuje się planem i mapą (R. Nycz, tamże, s. 189).

⁹ Obecność narratora-filozofa rozpoznać można w licznych partiach o charakterze uogólniająco-sentencjonalnym, w częstych uwagach z zakresu ontologii, epistemologii i nade wszystko aksjologii (formułowanych z pozycji dyletanta, adepta lub w trybie kryptocyfry), wreszcie w refleksjach o swej metodzie pisarskiej (R. Nycz, tamże, s. 193).

komentującym świat własny i Mickiewiczowski. Jest wreszcie poetą¹⁰. Dla Nycza badającego świat pisarski Buczkowskiego była to zaledwie jedna z figur, na jakie rozpadał się opowiadający. W przypadku pisania Rymkiewicza ta figura stanie się kluczowa. Nycz wskazał, jak ważny dla Buczkowskiego był zmysł wzroku. *Istnieć to widzieć i nie być widzialnym*¹¹ - pisze. Ta formuła także Rymkiewiczowi pozwala zaistnieć. Mickiewiczowska opowieść, którą będzie snuł, wyrasta przecież z Mickiewiczowskiego fantazmatu „widzę i opisuję”. Z nagromadzonych dokumentów ma powstać obraz, ma powstać wizja życia Mickiewicza. Lecz kim jest widzący, który w rozluźnionej sylwicznej narracji nie musi się zbyt szczegółowo z własnego statusu tłumaczyć? Kimś, kto pragnie pozostać niezauważony, choć czasem będzie się pokazywał, aby zbudować z czytelnikiem koleżeństwo. Pragnie pozostać niezauważony, właśnie dlatego, że czapka niewidka biograficznej opowieści pozwoli mu na zrealizowanie własnego planu, o którym opowiada moja rozprawa. Tak się akurat złożyło, że narracyjne wzorce – filozof i historyk – pasowały do Rymkiewiczowskiego cyklu. Można je było wymienić na inne, stworzone specjalnie dla *Żmutu* czy *Baketu*. Jednak figura poety pozostaje niewymienialna. I ona jest najbardziej interesująca. Ważniejsza niż krytyka czy choćby analiza tego pisania z perspektywy naukowości i rzetelności badawczej oraz czystości lub nieczystości gatunkowej, wydaje mi się tu bowiem perspektywa pisania poety.

Od tomu *Znak niejasny, baśń półżywa* utrwała Rymkiewicz szczególną formę – rytmiczny dystych, który staje się jego znakiem poetyckim. Zdaje się, że udało mu się w ostatnich latach stworzyć własną, bardzo osobną strukturę poetyckiego mówienia. I choć po publikacji ostatnich książek historycznych, które sprowokowały tak gorące dyskusje i spory oraz po kilku wypowiedziach politycznych, Jarosław Marek Rymkiewicz w świadomości publicznej funkcjonuje raczej jako poeta wyraźnie jednej Polski niż jako poeta sikorek i jeży z Milanówka, to nic nie zmienia faktu, że ta przez lata wypracowywana dykcja poetycka czyni go jednym z najciekawszych poetów współczesnych.

Jak zatem poeta czyta Mickiewicza? Kim jest dla niego mityczna niemal w polskiej literaturze postać? W jakie związki wchodzi z autorem *Ballad i romansów* autor *Zachodu słońca w Milanówku*? Jak spotykają się poeci? To najważniejsze pytania tej rozprawy.

Relacja Rymkiewicz – Mickiewicz to chyba inna więź niż ta, która łączyła wielkiego romantyka z Miłoszem i inna to fascynacja niż ta, o której wspomina Różewicz. *Szczególna*

¹⁰ *Poeta nieustannie oscyluje między postrzeżeniem a wyobrażeniem, jawą a marą. Nieoznaczenie radykalnej zmiany struktury świadomości i struktury percepcji usprawiedliwia w pewnej mierze niepewność odbiorcy co do właściwego sposobu odbioru* (R. Nycz, tamże, s. 191).

¹¹ Tamże, s. 186.

wieź Miłosza z Mickiewiczem musi przecież być nieczytelna dla profanów, ponieważ zadzierzgnęły ją chtoniczne moce Litwy i Wilna¹². U Rymkiewicza nie ma tego powinowactwa ziemi, nie ma tego nadania przez urodzenie, które łączy Mickiewicza z noblistą. A jednak Miłosz ma problemy z życiem wieszczą. Zdaje się, że oddziela je w swojej lekturze od romantycznej biografii, pełnej wstydliwych towianizmów, kontrowersyjnej publicystyki, trudnych mistycyzmów, żołnierskich wyborów i poetyckich zamilknięć¹³. Różewicz zaś szuka w Mickiewiczu jeszcze czegoś innego, bardziej ludzkiego¹⁴. I opowiada o tym w mniej patetycznych słowach – historii „z życia” zdają się także stanowić źródło jego inspiracji. *Moim bogiem w poezji jest Mickiewicz. Jest taka anegdota o nim, że go w Paryżu zaproszono do któregoś z salonów na poważną dyskusję filozoficzną. Mickiewicz odparł, że nie przyjdzie, bo o Panu Bogu przy herbacie nie rozmawia*¹⁵.

I Rymkiewiczowi zapewne podobałaby się ta anegdota. I wiele, wiele innych. A jednak Mickiewicz jest dla niego jeszcze kimś innym niż dla Miłosza i Różewicza. Kim? Bogiem? Człowiekiem? Praca ta podejmie się próby odpowiedzi na to pytanie.

Rymkiewicz wciela się w rolę biografa. Z czym się to jednak wiąże? Janusz Sławiński mówił o potrzebie zerwania ze schematem „życie – twórczość”, o tym, że biografia wypełnia miejsca pomiędzy tymi dwoma elementami¹⁶. Doświadczenie strukturalizmu, pisma Barthesa, oddzielanie życia od twórczości, przywracanie ich łączności, zmienne spojrzenia na „dzieło” i „tekst” oczywiście czynią z formy opowieści biograficznej wielkie zagadnienie. Szczególnym wyzwaniem jest, rzecz jasna, biografia Mickiewicza niejako kanoniczna w naszej literaturze¹⁷.

¹² Elżbieta Kiślak, *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności*, Warszawa 2000, s. 272.

¹³ Tamże, s. 278.

¹⁴ Czytanie dzieł Mickiewicza przez Miłosza i Rymkiewicza porównuje między innymi Alina Witkowska (A. Witkowska, *Czytanie Mickiewicza – dzisiaj*, w: *Księga w 170 rocznicę wydania „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza*, pod red. J. Kolbuszewskiego, Wrocław 1993).

¹⁵ *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, opr. J. Stolarczyk, Wrocław 2011, s. 316-317 (wywiad Anny Żebrowskiej *Wiersze bez słów* z 2000 r.). Elżbieta Kiślak także podkreśla różnice między Różewiczem a Miłoszem w fascynacji Mickiewiczem. Przytacza wypowiedź Różewicza z 1998 roku (T. Różewicz, *Kiedy myślę o poezji w ogóle, myślę o Mickiewiczu*, Odra 1998, nr 3, s. 48) : *A kochałem Mickiewicza tak, że żadna przywara, żadna śmieszność, żaden grzech nie miały wpływu na moje uczucie. Kochałem i kocham Mickiewicza „całego”, kocham poetę i człowieka, któremu nic, co ludzkie, nie było obce* (E. Kiślak, op. cit., s. 278).

¹⁶ Janusz Sławiński, *Myśli na temat: biografia pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego*, w: *Biografia – geografia – kultura literacka*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, Ossolineum 1975.

¹⁷ Ważna w tym względzie jest dyskusja na temat prób opisywania życia Mickiewicza po doświadczeniach różnych szkół metodologicznych, dyskusja, w której brał udział także J. M. Rymkiewicz - *Biografia czy/i interpretacja* zapisana w tomie *Śmierć Mickiewicza. Teksty i rozmowy w Roku Mickiewiczowskim 2005*, red/ K. Czeczot i M. Zielińska, Warszawa 2008.

W ogromnym uproszczeniu powiedzieć można, że z jednej strony wzorzec wyznacza klasyczna mickiewiczologia, pisanie w duchu Kleinera czy Pigonia, z drugiej ostentacyjna próba zerwania z nim zawarta w tekstach Boya-Żeleńskiego, a zatem na jednym biegunie znajduje się wzór, ideał, pomnik, na drugim plotka, skaza, odslaniany fałsz¹⁸. Biografista Mickiewicza porusza się między tymi dwoma skrajnościami. Pisząc o romantykach, szczególnie o Mickiewiczu Kleiner pisał o pewnym ideale osobowym, który sam starał się wcielać w życie. *Monografia o Mickiewiczu, której tom pierwszy ukazał się w 1934 roku i miał być, według intencji twórcy, uczczeniem stulecia „Pana Tadeusza”, jest, zdaniem, Kleinera, syntezą. Syntezą metod badawczych, polskości i syntezą ludzkości w ogóle. W Mickiewiczu widział Kleiner ratunek przed b a r b a r i ą chaosu – tak bowiem „dramatycznie” ówczesną rzeczywistość określał*¹⁹. O ile to poczucie wagi przedmiotu badań bliskie byłoby Rymkiewiczowi, o tyle razić mogłoby go to, co zresztą przeszkadzało odbiorcom monografii Kleinera już u schyłku dwudziestolecia – narzucony odbiorcy kult wieszczca, uzależniona od młodopolskiego języka stylistyka²⁰. I chyba także nieufność wobec tego emocjonalnego utożsamienia z obiektem badań, wiary w możliwość empatii, odtworzenia emocji i przeżyć Mickiewicza. Dla Kleinera kategoria wczucia była niezwykle ważna²¹. Dla Pigonia, który pozostawał pod wpływem osobowości Mickiewicza²², istotna była z kolei zasada realizmu. *Realizm – rozumiany szeroko, nie tylko jako rzetelny stosunek do obserwowanej rzeczywistości, lecz także jako sprawdzian postawy etycznej pisarza – szacował wysoko – pisze Zofia Stefanowska. I dodaje: Kategoria realizmu nabrała cech moralnego rygору. Nie dziw, że odsuwał od Mickiewicza każdy cień podejrzenia o sięganie po „klamstwo sztuki”. Dla historyka literatury postawa to niebezpieczna. Ale biograf Mickiewicza, ten, sądzę, że odkrył jedno jeszcze ogniwo wspólnoty duchowej z pisarzem. Jest*

¹⁸ Oczywiście zdają sobie sprawę z tego, że współcześni Rymkiewiczowi badacze Mickiewicza szukają swoich własnych dróg. Pisanie o życiu Mickiewicza Aliny Witkowskiej, Marii Janion czy Marty Zielińskiej znajdują swoje osobne rozwiązania. A jednak wszyscy ci badacze stają wobec tej samej tradycji, o której w wielkim uproszczeniu piszę.

¹⁹ Zygmunt Matracki, *Biografistyka literacka Kleinera*, w: *Biografia – geografia – kultura literacka*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, Ossolineum 1975, s. 164.

²⁰ Tamże, s. 143.

²¹ Tamże, s. 159.

²² Tak pisze o tym Zofia Stefanowska: *Zastanawiając się nad źródłem niechęci Jeża wobec poety, pisał Pigoń, że „był on w stosunku do Mickiewicza osobowością strukturalnie odmienną”; otóż o Pigoni można powiedzieć, że był indywidualnością strukturalnie do Mickiewicza podobną. Formuła to mało precyzyjna, brak mi jednak lepszej na określenie tej dyspozycji psychicznej, dzięki której Pigoń tak pewnie umiał się poruszać w świecie Mickiewiczowskich wartości i wyobrażeń* (Zofia Stefanowska, *Stanisław Pigoń jako badacz Mickiewicza*, w: *Stanisław Pigoń, Człowiek i dzieło*, praca zbiorowa pod redakcją Henryka Markiewicza, Marii Rydlowej, Tadeusza Ulewicza, Kraków 1972, s. 127).

coś z surowej pryncypialności tamtego człowieka w pogardliwej wzmiance Pigionia o nas, współczesnikach „nadzianych różnego rodzaju poetykami”²³.

Rymkiewicz w swoim cyklu dystansuje się zresztą od tradycyjnej mickiewiczologii²⁴. Na drugim biegunie znajdowałby się Boy-Żeleński ze swoimi postulatami: *Burzyć wszystkie pomniki Mickiewicza, odlać z nich wielką armatę i nabić w nią pewną ilość jego komentatorów. Odełgać życie Mickiewicza, zbadać na nowo jego tajemnice, nie pod kątem „krzepienia serc” i hipokryzji narodowej, ale pod kątem istotnej prawdy. Napisać na nowo ten wzruszający i patetyczny żywot, w którym poeta przez namiętności, upadki i mękę błędząc i kajając się i błędząc w samymże swoim kajaniu, szedł do świętości. Amen*²⁵. Jakkolwiek uzasadniona wydaje się ta rewolucyjna działalność odbrażawiania, jednak nie sposób nie zgodzić się z argumentacją Elzenberga, że mimo deklarowanej przez Boya chęci badania „drogi do świętości”, nie zwrócił on uwagi na potrzebę odczuwania tego, co wielkie, przeżycia wielkości, jakiego doświadczał z pewnością Kleiner²⁶.

Sławomir Rzepczyński nieco zmienia biegunowość pisania biografii wieszczą - w dużym uproszczeniu widzi w historii biografistyki dwa zasadnicze modele pisania biografii. Pierwszy zakładałby wiarę w możliwość dostępu do życia w procesie poznania (z takiej wiary zrodziła się biografia Kleinera właśnie), drugi model uruchamiałby potrzebę *literaturyzacji*, jako pośrednika w docieraniu do życia. Doświadczenie poststrukturalistycznych teorii każe Rzepczyńskiemu formułować definicję biografii jako gry znaczeń czy gry sensów otwartych na interpretację. *Biografia – pisze badacz – istnieje wobec tekstu wszechświata, sama jest tekstem, wytwarza teksty (świadczenia biografii, których nie sposób odczytywać bez pozostałych tekstów)*²⁷. Oczywiście w przypadku pisania Rymkiewicza zarówno pojęcie gry, jak i pojęcie tekstu (właśnie tak szeroko, jak chce Rzepczyński, rozumianego), mają ogromne znaczenie. Ważne jest jednak także to, a może przede wszystkim to, że piszący biografię poety Rymkiewicz sam jest poetą. A zatem pisanie Rymkiewicza nosi zarówno cechy

²³ Tamże, s. 130 i 139.

²⁴ Sposób Rymkiewiczowskiego pisania jest oczywiście wielką polemiką z tradycyjną narracją biograficzną o Mickiewiczu. Niemniej jednak stosunek Rymkiewicza do wielkich poprzedników, badaczy, świetnie ilustrowałoby zdanie z *Kilku szczegółów*: *Niekiedy Pięć doprowadza mnie do wściekłości, ale wiem, że nawet kiedy się wściekam, mam go szanować. Co powiedział, zawsze godne jest przemyślenia* (KSz, 11).

²⁵ Tadeusz Żeleński (Boy), *Brązownicy i inne szkice o Mickiewiczu*, Warszawa 1956, s. 61.

²⁶ Boy, zaiste, nie jest ani z tych „słabych”, o których wspominałem na wstępie, ani też, jak wiadomo, z „leniwych”. Nie zawaham się go jednak zaliczyć do innej z tam wymienionych kategorii ludzi bez „dobrej woli”, opornych na sugestie wielkości: jest to człowiek z rodu czystej krwi widzów, albo, jeśli kto woli, spożywców, zjadaczy nie chleba co prawda, ale smakowitych owoców, spijaczy win, zbieraczy obrazków, obojętnych jak na śnieg zeszłoroczny na to, jakimi sami są owocem i winem. Jak France, mimo tych rysów odmiennych, odwróciłby się z abominacją, gdyby mu zaczęto dowodzić, że obcowanie z mistrzami do czegoś zobowiązuje. Całą za to duszą chłonie to wszystko, co w życiu jest teatrem i sceną. (Henryk Elzenberg, *Wielkość i my. Z powodu dyskusji o Mickiewiczu*, w: tegoż, *Z filozofii kultury*, wybrał, opr. i wprowadził M. Woroniecki, Kraków 1991).

²⁷ Sławomir Rzepczyński, *Biografia i tekst. Studia o Mickiewiczu i Norwidzie*, Słupsk 2004, s. 22-23.

biografizmu, jak i autobiografizmu. Poeta piszący o innym poecie, pisze przecież także o sobie, badający życie wieszcza, analizuje swoje własne istnienie. A jednak Rymkiewicz śledzący koleje Mickiewiczowskiego losu nie jest tak wyraźnie uchwytany jak ten Rymkiewicz wcielający się w postać Pana Mareczka z *Rozmów polskich latem 1983 roku*, dlatego ciężko narrację z *Jak bajeczne żurawie* ujmować w ramy Lejeune'owskiego paktu autobiograficznego²⁸. Należy jednak przyjąć za, inspirowaną tekstem de Mana, wypowiedzią Marka Zaleskiego, że *nie istnieje jakaś normatywna poetyka gatunkowa wypowiedzi autobiograficznej*. Według de Mana *autobiografizowanie jest (...) tylko pewną figurą „odczytania” lub „rozumienia” tekstu – czytania i rozumienia zawsze „otwartego” i zawsze „błądzącego”, bo plasującego tego, kto czyta i stara się rozumieć, w czysto metaforycznej a ontologicznie podejrzananej konstrukcji, jaką narzuca metafizyka podmiotu wraz z towarzyszącą jej epistemologią*²⁹. Może wcale nie potrzeba deklaracji autorskiej, oświadczenia, że będzie się pisało o sobie. *Prawda autobiograficzna – pisze Zaleski – nie istnieje jako jakaś rzeczywistość przedtekstowa, ale jest metaforą osobowości autora, „staje się” w trakcie opowieści, w procesie autokreacji i samopoznania (...) autobiografia jest tyleż sztuką pamięci, co wyobraźni*³⁰. Andrzej Zieniewicz, który w swojej rozprawie *Pakty i fikcje*³¹ dopełnia rozpoznania Nycza (autobiografizm jest wpisany w naturę sylwy), przypomina, że nadwiślański model autobiografizmu jest ze swej natury jakoś inny niż chciałby go widzieć Lejeune³², nawet jeśli on sam rozluźnia ramy własnych tez tworząc pojęcie autofikcji. W polskiej prozie właściwie dopiero przeorganizowana rzeczywistość polityczna drugiej połowy lat dziewięćdziesiątych pozwoliła spoglądać na historyczność jako na w miarę domknietą, bo nie dziejącą się już „tu i teraz”, całość, którą literatura może podsumowywać. Według Zieniewicza właśnie opowieść literacka staje się ważnym głosem opowieści historycznej, a w niej istotne pozostaje miejsce piszącego – jego doświadczenie, jego życie, które niejako udziela akredytacji opowiadanym historii. Oczywiście w sylwicznej opowieści prawda własnej biografii nie pojawia się jako oczywista. Uwikłana jest z jednej strony w kanoniczną opowieść zbiorową, obowiązujący model, także językowy, z drugiej zaś zaplątana jest we własne wstydlive i często potłumione doświadczenia, decyzje, błędy. Zatem zakamuflowana

²⁸ Philippe Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przekł. W. Gajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001.

²⁹ Marek Zaleski, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004, s. 62, 64.

³⁰ Tamże, s. 66.

³¹ Andrzej Zieniewicz, *Pakty i fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich narracji. (Szkice)*, Warszawa 2011.

³² Natomiast w Polsce po 1956 roku, a już bardzo wyraźnie w połowie lat siedemdziesiątych, pojawiło się odmienne pytanie w tej samej sprawie: w jaki sposób pewnego rodzaju przeżyć autorskich nie można oderwać od personalnego świadectwa, niejako zamknąć w fikcji. Dlaczego autor piszący swoją story, w pewnym momencie musi „wejść do niej” i zacząć asertować wypowiedź? (A. Zieniewicz, tamże, s. 41).

na różne sposoby biograficzna prawda nie jest wcale łatwa do wyczytania. Ale to ona konstytuuje opowieść. W tym sensie pisarstwo Rymkiewicza, podlegające wszystkim procesom zachodzącym w polskiej literaturze XX wieku także w oczywisty sposób jawi się jako autobiograficzne. Bardziej jednak niż świadectwem historycznym, niż opowieścią o polskich dziejach i uwikłanej w nich jednostce, staje się autobiografią poetyckiego ducha, wyobraźni poetyckiej. Staje się intymną, choć intymność tę osłaniającą relacją. Najbardziej osobistą z możliwych. Próba zobaczenia Rymkiewiczowskiego cyklu w perspektywie autobiograficznej jest w jakimś sensie koniecznością narzucenia tekstowi takiego odczytania. Czy udałoby się usytuować pisanie Rymkiewicza w okolicy któregośkolwiek z wierzchołków, jakie trójkątem autobiograficznym stworzyła dla tego typu twórczości Małgorzata Czermińska ³³? Być może, wszak ona sama zwraca uwagę, że modelowość tego projektu rzadko daje się w czystej formie odnaleźć w tekstach ³⁴. Zapewne najmniej miałyby wspólnego Rymkiewicz z biegunem świadectwa – w cyklu *Jak bajeczne żurawie* oczywiście materiałem jest (głównie) życie Mickiewicza, ale zarówno biegun wyznania, jak i wyzwania, w nieoczywistych wprowadzie postaciach, byłyby obecne. Swoim pisaniem rozciąga bowiem Rymkiewicz przed czytelnikiem powierzchnię sceny, na której stawia nie tylko obiekt swojego zainteresowania, ale także samego siebie. W pewnym sensie uprawia Rymkiewicz *sobąpisanie*, które analizował Foucault. Cykl poświęcony Mickiewiczowi można uznać za hypomneumata – zapiski z Mickiewiczowskiego życia, wybór odpowiednich faktów, myśli, zdarzeń dużo mówiący o tym, który ów duchowy przewodnik sporządza ³⁵. I na naszych oczach poddaje bardzo swoistej głośnej lekturze. Kto raz zetknął się z pisarstwem Rymkiewicza, bez trudu już rozpozna ten swoisty sposób mówienia – właśnie jakby głośnego gawędzenia na temat, pełnego dygresji, często sformułowań na granicy zmyślenia i niedorzeczności. Ten mocny styl również przekonuje o autobiograficznym charakterze Rymkiewiczowskiego cyklu. Według Janet Verner Gunn język odgrywa istotną rolę w autobiograficznej opowieści. *Perspektywa autobiograficzna raczej odnosi się do podnoszenia*

³³ Małgorzata Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie, wyzwanie*, Kraków 2000.

³⁴ Tamże, s.25.

³⁵ *Hypomneumata należy rozpatrywać w kontekście napięcia bardzo charakterystycznego dla epoki: we wnętrzu kultury silnie naznaczonej tradycją, tym, co już-powiedziane, powtarzalnością wypowiedzi, praktyką „przycacania” uprawianą pod okiem dawności i autorytetu, rozwijała się etyka, której troska o samego siebie wyznaczała następujące cele: powrót do własnego wnętrza, dotarcie do siebie, życie z sobą samym, samowystarczalność, samozadowolenie. Taki jest też cel hypomneumatów: sprawić, by zbiór okruchów logosu przekazany przez tradycję, mówców i teksty stał się środkiem, dzięki któremu możliwe stałoby się ustanowienie maksymalnie adekwatnej i doskonałej relacji z samym sobą* (Michel Foucault, *Sobąpisanie*, w: *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybrał i opr. T. Komendant, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, M. Kwietniewska, A. Lewańska, M.P. Markowski, P. Pieniążek, posłowie M.P. Markowski, Warszawa 1999, s. 307-308).

siebie do sfery języka. Język autobiografii (który na tym drugim poziomie tekstualności jest autobiografią) nie powinien być traktowany tak jak trzecioosobowa relacja z życia, nawet własnego, jak obiektywny, kompletny byt istniejący w świecie innych bytów. Innymi słowy, autobiograficzny akt przeniesienia własnego życia do sfery języka nie jest relacją z faktów czy memorandum, zapisem tego, co się już zdarzyło. (...) Podniesienie swego życia do sfery języka, co zapowiada perspektywę autobiograficzną, świadczy o zaangażowaniu podmiotu autobiograficznego w świat – bardziej o osadzeniu w nim niż o unoszeniu się nad nim³⁶.

Takie para-autobiograficzne formy w biografistyce nie wytworzyły nowego gatunku. Są pojedyncze dzieła. Zdzisław Łapiński wśród takich widzi przede wszystkim biografię Flauberta spisana przez Sartre'a i właśnie cykl Jarosława Marka Rymkiewicza. Komentarz, jaki zapisuje do dzieła Sartre'a, mógłby świetnie posłużyć także jako charakterystyka strategii pisarskiej Rymkiewicza. *Przypadek Sartre'a jest (...) specyficzny. Tylko dzięki połączeniu filozoficznie ugruntowanej wiary w nieredukowalne pole wolności, jakie otwiera się przed każdą osobą ludzką, z rozległą wiedzą o psychicznych i socjalnych determinantach owego pola, a także dzięki przekonaniu, że arcydzieła literackie są szczególnie dobitnym przykładem, jak determinanty te stają się tworzywem wolnego wyboru, na koniec zaś dzięki pogładowi na filozofię jako na jedną z form literatury – mógł Sartre wybrać biografię wielkiego pisarza jako naczelny wyraz swoich poglądów i swego temperamentu. Temperamentu, bo określał swą książkę nie tylko jako „powieść prawdziwą”, ale i jako własną „autobiografię”³⁷.* Podobnie mógłby powiedzieć o swoim cyklu Rymkiewicz.

Pretekstem do pisania (czy prze-pisania, jak chciałby Rutkowski) życia Mickiewicza, jest naukowa, w najpojemniejszym tego słowa znaczeniu (*gawęda docta*)³⁸, praca na temat życia i twórczości. Leszek Szaruga, we wstępie do swojej analizy cyklu opowieści o Mickiewiczu, zastanawiając się nad przedmiotem i formą owego pisania, mówi: *Można oczywiście powiedzieć, że utwory omawianego cyklu poezją nie są. Lecz jest to stwierdzenie co najmniej ryzykowne. Już bowiem wcześniej, próbując określić charakter takich książek jak „Aleksander Fredro jest w złym humorze” czy „Juliusz Słowacki pyta o godzinę” wskazywał autor na ich nacechowanie poetyckie. Taki autokomentarz, choć z zasady winien być*

³⁶ Janet Verner Gunn, *Sytuacja autobiograficzna*, przeł. J. Węgrodzka, w: *Autobiografia*, red. M. Czermińska, Gdańsk 2009, s. 157-158.

³⁷ Zdzisław Łapiński, *Biografia pisarza w dziełach i poza dziełami*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002, s. 133 (przychylnie opinie na temat biograficznego cyklu Rymkiewicza na s. 132).

³⁸ Pomijam rozważania na temat gatunkowych komplikacji tekstów Rymkiewicza, poświęconych Mickiewiczowi. Termin *gawęda docta* wprowadził Leszek Szaruga (L. Szaruga, „Nasz powiat” *O cyklu mickiewiczowskim Jarosława Marka Rymkiewicza (rekonesans)*, w: *Dochodzenie do siebie*, Sejny 1997, s. 103).

traktowany z pewną podejrzliwością, musi być wszakże brany pod uwagę³⁹. A już szczególnie powinien być brany pod uwagę, gdy mowa jest o poecie. W jakimś sensie bowiem tomy o Mickiewiczu są poezją, są wierszami. Na pewno w takim znaczeniu, jakie wierszowi nadał Harold Bloom. *Mówiąc, że znaczeniem jednego wiersza może być tylko inny wiersz, możemy mieć na myśli różne rodzaje wierszy (...) Wiersz, który piszemy, czytając. (...) Wiersz to melancholia poety, którą rodzi brak pierwszeństwa*⁴⁰. W takim rozumieniu pisanie Rymkiewicza o Mickiewiczu z pewnością jest pisanem wierszy. Pisanem poety. Pisanem wierszy przy czytaniu innego poety. To czytanie Mickiewicza przybiera zresztą niezwykle interesujące ujęcia. Nie jest to bowiem tylko czytanie dzieł, ale właśnie czytanie Mickiewicza, tak jakby on sam był tekstem. Komentując własny pomysł pisania biografii Słowackiego (czyli książki *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*), mówił Rymkiewicz: *Oczywiście, że zajmujemy się tym, co jest w tekstach, co jest w dziele. Tylko tym i wyłącznie tym. Ale w dziele pojmowanym jako przekaz ludzkiego życia, a nie tylko dziele należącym do tak zwanej literatury pięknej. Ciekawi mnie nie tylko tekst literacki, ale tekst wszelki – tekst życia (podkreśl. moje). Życie pojmuję jako tekst, więc zajmuję się tym, co jest w tekście. Ale tekstem jest wszystko. (...) Być może nie da się powiedzieć, że jestem historykiem literatury w tradycyjnym sensie. Ale ja się uważam za historyka literatury. Jestem historykiem literatury, jeśli tylko dałoby się powiedzieć, że wszystko jest literaturą, także życie ludzkie*⁴¹. Z tego wywiadu zostało zaczerpnięte sformułowanie, które znalazło się w tytule pracy. Najlepszym kontekstem dla czytania owego Mickiewiczowskiego *tekstu życia* wydaje się rozprawa Harolda Blooma *Lęk przed wpływem*, poszerzająca granice poetyckości. Właśnie jej pryzmat pozwala na przyjęcie tekstów Rymkiewicza jako tekstów poetyckich, którymi poeta mierzyć się będzie ze swoimi wielkim poprzednikiem.

O tym, że w literaturze polskiej miano silnego poety, który w koncepcji Blooma włada wyobraźnią poety przychodzącego później, przypada Mickiewiczowi, nie trzeba przekonywać. Maria Janion w pierwszym zdaniu swojego artykułu *Opętani przez Mickiewicza* określa wieszczę mianem *ojca literatury* i *zabójcy poetów* i to drugie określenie opatruje przypisem, w którym przytacza relację F. Kowalskiego o tym, *jak w roku 1823 popularny poeta prowincjonalny, Stanisław Doliwa Starzyński, po przeczytaniu ballad Mickiewiczowskich, wykrzyknął: „Wszystkich poetów zabił, zamordował, obrabował...”, „To rozbójnik, ten Litwin, wydarł mi pióro z ręki” i obiecywał: „Ale jak przyjadę do domu,*

³⁹ L. Szaruga, op. cit, s. 104-105.

⁴⁰ Harold Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przekł. A. Bielik-Robson i M. Szuster, Kraków 2002, s. 135.

⁴¹ *Ciekawi mnie tekst życia*. Z J.M. Rymkiewiczem rozmawia A. Dobrowolski, Odra 1987, z. 1, s. 18.

natychmiast wrzucę w ogień i popalę wszystkie moje ballady, a jemu na złość pošlę popiół z moich ballad przez pocztę do Wilna i niech się cieszy ze swego zabójstwa!”⁴². Jest dużo przejawów egzaltacji w słowach Stanisława Doliwy Starzyńskiego, a jednak nazwał on fakt, że każdy poeta, który przychodzi po Mickiewicza, mierzyć się musi z Mickiewiczem. Poeta prowincjonalny umiera od razu, przyjmuje ten symboliczny śmiertelny cios, jaki zadały mu *Ballady i romanse*; poeta, któremu zależy na sławie, przekraczającej granice literackiej prowincji, musi podjąć walkę.

W myśl koncepcji Blooma ten, który przychodzi później, popada w fałszywą świadomość własnej niezależności, do nieświadomości spychając lęk, który nieustannie mu towarzyszy, lęk przed wpływem. I oczywiście nawet w poddańczych wykrzyknieniach Doliwy Starzyńskiego tkwiła nadzieja własnej twórczej oryginalności i wartości. Za przesadną artykulacją szacunku i patetycznie wyrażaną skromnością kryje się prawdziwe, utajone drżenie przed siłą poprzednika. Rymkiewicz, składając swoim dziełem hołd autorowi *Pana Tadeusza*, drży podobnie, lecz spycha strach do przypisu, ukrywa go w pełnej zaangażowania narracji.

Rymkiewicz musi przepisać Mickiewicza na *tekst życia*. Poecie bowiem łatwiej walczyć z tekstem. A walcząc, czyli czytając, może pisać swój wiersz.

Według Harolda Blooma historia literatury jest zapisem lękowych zwarć, poetyckich starć i agonów. (...) *historia poezji jest nieodróżnialna od wpływu poetyckiego, ponieważ historię tworzą silni poeci nawzajem błędnie odczytując swoje dzieła po to, by oczyścić dla siebie pole wyobraźni*. Dalej zaś mówi, że *wpływ poetycki jest rodzajem melancholii lub zasadą lęku*. (...) *Wpływ poetycki, czyli poetycka omyłka – to badanie cyklu życiowego poety jako poety* ⁴³. Poeta przychodzący później, czuje dominującą obecność wielkiego poprzednika, silnego poety. Musi go pokonać, aby sam mógł istnieć. Najważniejsze jest korygujące odczytanie prekursora, odchylenie w lekturze, które może zagwarantować nie tyle przetrwanie, co istnienie jako silny poeta – przekształcenie z efeba w prekursora. *Dla Blooma figurą nad figurami jest sama istota figuralności, czyli „krzywość”: niewierność wobec tego co proste i dosłowne. W niewierności tej wyraża się samo pragnienie życia – podczas gdy dosłowność, literalna repetycja oznacza martwość, śmierć. Bloom lokuje się w ten sposób w odwiecznej tradycji „filozofii życia”(…). Już Heraklit spekulował nad dwuznacznością greckiego słowa*

⁴² Maria Janion, *Purpurowy płaszcz Mickiewicza. Studium z historii poezji i mentalności*. Gdańsk 2001, s. 136.

⁴³ H. Bloom, op. cit., s. 49.

bios, które znaczy życie, a zarazem wskazuje na wygięty kształt łuku, atrybutu Apollona, boga patronującego twórczości ⁴⁴.

Odchylenie od prekursora, dokonanie błędnej, lecz życiowo korygującej lektury, jest niezbędnym zabiegiem. Rymkiewiczowskie odchylenia romantyczne są dobrze znane. Jego lektura romantyzmu bywa tyleż intrygująca, co kontrowersyjna.

Łatwo pokazać, że myśleniem Rymkiewicza rządzą stany lękowe. I nie wynikają one z kruchości fundamentów, na których zdarza mu się wznosić swoje romantyczne interpretacje. Na konferencji, zorganizowanej przez Pracownię Romantyzmu w Instytucie Badań Literackich, Rymkiewicz wdał się w zaciekły spór z Marią Janion i Marią Żmigrodzką, podejmującymi próbę „egzystencjalnej” interpretacji *Kordiana*. Dyskusja toczyła się w dość dziwny sposób, wykraczając niejako poza koncepcję lektury dzieła romantycznego. W pewnym momencie nie była już tylko wymianą poglądów, konfrontacją różnych punktów widzenia, stała się niezwykle gorącym starciem, którego przedmiotem z pewnością nie był już tylko utwór Słowackiego. Nawet z osłabiającego przecież wszystko zapisu, wyczytać można gwałtowność tonu i irytację, szczególnie rozmówczyń, które ani nie mogły zrozumieć swojego adwersarza, ani nie czuły się rozumiane przez niego ⁴⁵. Ten spór został skomentowany na łamach *Kresów*, w dyskusji, w której wzięli udział badacze romantyzmu. Nazwisko Rymkiewicza pojawiło się kilkakrotnie. Dorota Siwicka, komentując zdanie swojego przedmówcy (*No, ale chyba nie ma co się śmiać, „koniec” się stał, postmodernizm się stał, cokolwiek o nim nie sądzić, tak ja toutes proportions gardees, stał się kiedyś romantyzm, choć bardzo z tego jego stawania śmiano się i kpiono*), powiedziała: *Jarosław Marek Rymkiewicz sądzi, że nic takiego się nie stało, tylko pewni nihiliści, (jak ty czy ja), chcą wszystko porozbijać*. A Marek Bieńczyk, nawiązując do tamtego referatu Janion i Żmigrodzkiej, który stał się powodem takich sporów, przypomniał: *Czy wiesz, jak Jarosław Marek Rymkiewicz określił ostatnio profesor Janion i profesor Żmigrodzką (...)? Jako postmodernistki właśnie. Oczywiście, biorąc pod uwagę kryteria myślenia postmodernistycznego, jest to określenie całkowicie w tym przypadku błędne. Albo w ogóle było żartem. Tym niemniej dla Rymkiewiczowskiej wizji romantyzmu jest ono konsekwentne. Bo troszczy się on o los romantyzmu, o którym on myśli i świetnie pisze, który ma niezwykle dokładnie przemyślany, a któremu taka problematyzacja zagraża. Jego lektura romantyków toczy się w wiecznym teraz, w którym wszystko jest, wszystko świetnie jest, w którym wiecznie*

⁴⁴ Agata Bielik- Robson, *Sześć dni stworzenia. Harolda Blooma mitologia twórczości*, w: H. Bloom, op. cit., s. 213.

⁴⁵ Zarówno treść referatu, jak i zapis dyskusji znajdują się w książce: *Nasze pojedynki o romantyzm*, red. D. Siwicka, A. Nawarecki, Warszawa 1995.

świeci sukienka Zosi i Wojski jeszcze gra na rogu. W którym zatem czas – symboliczny czas polskości – nie tyle płynie, co łagodnie pulsuje, w przeciwieństwie do tego, co dzieje się w kulturze zachodniej, gdzie mamy do czynienia z krwotokiem czasu i niszczeniem tego, co jest i co było.

Choć Bieńczyk ma rację, trudno zgodzić się na wizerunek Rymkiewicza, który mieszka wciąż w soplicowskim dworku, żeby nie poddać się naporowi złej dookolnej rzeczywistości. Zdaje się, że tę batalię w obronie romantycznego sposobu widzenia, ową nerwowość, zasadniczość, która (nawet jak pokazują te osłabiające wszystko zapisy konferencyjne i pokonferencyjne) wzbudza w środowisku akademickim co najmniej ironiczne uwagi, prowadzi Rymkiewicz w imię dużo prywatniejszej sprawy. Poetyckiej sprawy. Własnej sprawy z Mickiewiczem.

Rzeczywiście jest tak, że Rymkiewicz broni swoich przekonań z niezwykłym uporem i determinacją. Ta bezkompromisowość musi rodzić podejrzenia. Czy ktoś, kto tak namiętnie rysuje dziś spójną wizję świata, nie obawia się, że ten świat właśnie się rozpada? Czy ktoś, kto z tak żarliwym przekonaniem głosi wiarę w podmiot, nie ukrywa czasem lęku przed zagrożeniem podmiotu? Czy wreszcie ktoś, kto mówi: *Mickiewicz był skazany na ten los, który przypadł mu w udziale. Że wszystko tam jest, aż po ostatnie jego chwile, więcej: łącznie z jego całą drogą pośmiertną, z jego droga na Wawel, że wszystko tam jest absolutnie konieczne. Nie ma, nie mogło być i mogłoby być innego Mickiewicza. Odczytuję to wszystko, co się stało – tak liryki lozańskie, jak bicie pięścią w stół u papieża – jako znaki jego losu: tajemnicze znaki tajemniczego losu. I właśnie to mnie chyba tak pociągnęło, to mnie zniewoliło. Dlatego, jak pan powiedział, zostałem wybrany, żeby odczytywać te znaki, tajemniczość tego polskiego losu*⁴⁶; czy ktoś, kto wypowiada takie słowa, nie mówi ich z tą szczególną żarliwością, która ma głównie zjednać jego samego? Utwierdzić w przekonaniu, że nie musi stawać do walki?

Marek Bieńczyk kończy swoją wypowiedź słowami: *Jakkolwiek bądź, obok tradycyjnego, historycznoliterackiego, mamy obecnie dwa wyraźne modele lektury romantycznej, dwie możliwości: możliwość „Janion-Przybylski” i możliwość „Rymkiewicz”.* Zresztą, polemizując ze sobą, cała trójka w sprawach zasadniczych dogaduje się. Jak to rewizjoniści z

⁴⁶ Mickiewicz, czyli wszystko. Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Adam Poprawa, Warszawa 1999, s.19.

ortodoksami⁴⁷. Co zaś rządzi światem ortodoksa? Zdaje się, że obsesyjne zabiegi mające chronić jego samego przed zagrożeniami, z których nie do końca zdaje sobie sprawę.

Dla Rymkiewicza postmodernistyczny, znaczy odczarowany, czyli zagrażający. W takim znaczeniu, w jakim przedstawiał to zagrożenie Charles Taylor⁴⁸. W tym odrzuceniu jest, jak się zdaje, także ukryta silna fascynacja. Wystarczy bardzo pobieżna lektura utworów Rymkiewicza, a choćby analiza ich formy, aby stwierdzić, że autor wiele zawdzięcza temu, z czym próbuje walczyć. Ewa Paczoska analizując fenomen istnienia Rymkiewicza jako historyka literatury, dochodzi do wniosku, że właściwie wszelkie literaturoznawcze „zwroty” i „izmy” ostatnich dekad odcisnęły się na pisaniu Rymkiewicza⁴⁹, choć niejednokrotnie dawał on dowód swojej niechęci wobec wszelkich nowoczesnych szkół badawczych. Tylko analiza jego pisarstwa poświęconego Mickiewiczowi dałaby obraz literaturoznawczego paradoksu – w narracji autora, który wierzy, że *Wojski wciąż gra na rogu* daje się odnaleźć materiał do badań równie dobrze ujętych w ramy postrukturalizmu czy dokonstrukcjonizmu, jak i nowego historyzmu czy nowej psychoanalizy. Można szukać i strauumatyzowanej pamięci, i obecności autora, i językowych gier. Narrator Rymkiewiczowski jest medium idealnie wcielającym wszelkie szkoły i mody i jednocześnie doskonale się im opierającym, zawsze wiernym sobie. Skupionym na sobie i własnej lekturze tekstu oryginału, czyli życia i pisania Mickiewicza, której nie próbuje w żaden sposób unowocześniać. A samo to na sobie skupienie daje gwarancję największego interpretacyjnego szaleństwa i analitycznej odwagi.

(...) *nie potrafię odczytać i zrozumieć do końca mojego zamysłu* – mówi Adamowi Poprawie Rymkiewicz o swoich książkach mickiewiczowskich – *dlaczego piszę właśnie to a nie coś innego, dlaczego piszę tak a nie inaczej. Myślę, że powody takich decyzji – napiszę właśnie to a nie nic innego – są zwykle dość złożone i różnorodne. Zaczniemy od przyczyny podstawowej.*

⁴⁷ Zapis dyskusji – „Gwałtu, rety, co się dzieje”, czyli „coś” poważnego o romantyzmie, w której wzięli udział E. Graczyk, D. Siwicka, D. Sosnowska, A. Bałajewski, M. Bieńczyk i A. Nawarecki – *Kresy* 1994, nr 17. Wszystkie cytaty pochodzą ze stron 10-12.

⁴⁸ *Utratę sensu można wyrażać i na inne sposoby. Weber, odwołując się do hasła Schillera, mówi o „odczarowaniu” (Entzauberung) świata. Świat, który niegdyś był miejscem „magii”, świętości, lub Idei, staje się dla nas po prostu neutralną dziedziną potencjalnych środków do uzyskania celów.* Charles Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński, O. Latek, A. Lipszyc, A. Michalak, A. Rostkowska, M. Rychter, Ł. Sommer, naukowo opr. T. Gadacz, wstępem poprzedziła A. Bielik-Robson, Warszawa 2001, s. 920.

⁴⁹ *Zanim pod polskie humanistyczne strzechy trafił Hayden White z pracami o narracji historycznej, autor „Żmuta” pokazywał, że wszystko jest opowieścią (inspirowany czy nie książką „Metahistory” z początku lat 70. XX w.). Zanim bestsellerami polskiej humanistyki stały się książki Ankersmita czy Andersona, Rymkiewicz pytał w swoich książkach o to, jak kształtuje się polska „wspólnota wyobrażona”. Do tej listy można by dorzucić inne jeszcze nazwiska i wątki – np. geopoetykę tworzącą dziś ramy nowego regionalizmu, dla którego tak ważne są lokalne narracje, takie jak pojawiające w Rymkiewiczowskim cyklu książek o Mickiewiczu (Ewa Paczoska, Jarosława Marka Rymkiewicza historia literatury. Myśli różne, Topos 2013, nr 4, s. 49).*

*Te moje książki o Mickiewiczu, które mają złożyć się na coś w rodzaju jego totalnej biografii – ale trzeba od razu powiedzieć, że to jest fragmentaryczne, szczątkowe, pogmatwane i że ta całość, którą prawdopodobnie chcę skonstruować, jest jednocześnie czymś, co zaprzecza pojęciu całości przez swoją fragmentaryczność, szczątkowość, ułamkowość – więc te książki są być może (być może, bo mój zamysł, powtarzam, nie jest dla mnie całkiem jasny) próbą odtworzenia tego, o czym już mówiliśmy, a więc całości losu, jego nieuchronności. Jeżeli więc chodzić ma o całość, wszystko jest równie ważne, jak tekst literacki (pytanie Poprawy, które sprowokowało taką odpowiedź, dotyczyło faktu, że w tekstach poświęconych Mickiewiczowi, stosunkowo mało jest interpretacji samych utworów Mickiewicza). W tym porządku kolor surduta, kształt plastrona, rodzaj fajki, nazwa stacji pocztowej, maść koni oraz sposób wymawiania samogłosek (kobieta czy kobie'ta) są równie ważne jak kształt wiersza (...). Wszystko staje się zatem tekstem życia, nie ma potrzeby wyróżniania do interpretacji wierszy ani poematów. Przeciwnie, jakby właśnie one były zbyt oczywistym tropem, jakby lepiej było odchylić się od tekstu Mickiewicza, koncentrując swoją uwagę na jego surducie i fajce. Te przedmioty, których realny kształt można odtworzyć z zapisów głównie, bo przecież fizycznie nie istnieją, kolekcjonuje Rymkiewicz w swojej opowieści jak w muzeum, poddając się zachwytowi i mocy oddźwięku tych rzeczy, pozwalając, aby wytwarzały coraz to nowe sensory⁵⁰. Przedmioty otwierają drogę do bliższego spotkania, znajomości, bliskości, nawet familiarności z opisywanym światem. Pozwalają przekroczyć granice literackiej krytyki i analizy. Znamienne wydają się dalsze słowa: *Może dałoby się jeszcze powiedzieć, że są to książki pisane przeciwko temu, co dotąd u nas o Mickiewiczu napisano. (...) Chciałem, żeby to było inne, bo uważałem, że to, co pisano dotąd, jakoś go ogranicza czy źle sytuje. Nie wystarczyło mi to, co zostało dotąd napisane, więc się zbuntowałem: rodzaj wewnętrznego buntu historyka literatury przeciwko dotychczasowej historii literatury. I wobec tego próbowałem szukać innego sposobu, za pomocą którego można by Mickiewicza i jego los opisać*⁵¹. W tych poszukiwaniach byłby Rymkiewicz bliski temu pragnieniu, o którym pisał*

⁵⁰ Zachwyt i oddźwięk jako kategorie badawcze wykorzystuje Stephen Greenblat. *Poprzez oddźwięk rozumiem posiadaną przez wystawiany przedmiot moc, by wykraczać poza swoje formalne granice w szerszy świat, by wyzwolić w umyśle odbiorcy owe złożone, dynamiczne siły kulturowe, z których się wyłonił i które widz może uważać za jego metaforę, albo, prościej, metonimię. Przez zachwyt rozumiem moc wystawianego przedmiotu, dzięki której przyciąga on uwagę odbiorcy, przekazuje zniewalające poczucie wyjątkowości, wzbudza podniosłe zainteresowanie.* (Stephen Greenblat, *Oddźwięk i zachwyt*, przeł. A. Wilson, w: *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, red. i wstęp K. Kujawińska-Courtney, s. 172-173). W tym duchu pisze także Greenblat biografię Szekspira, Stephen Greenblat, *Shakespeare. Stwarzanie świata*, przeł. B. Kopeć-Umiastowska, Warszawa 2007.

⁵¹ *Mickiewicz, czyli...* s. 27-28 i 29.

Ankersmit, doświadczenia historycznego, poczucia Mickiewiczowskiego świata, *nagłego objawienia „jaką rzeczywiście była przeszłość”*⁵².

Pisanie Rymkiewicza rodzi się więc z buntu przeciwko tej wersji wieszczą, która obowiązuje w humanistycznym kanonie. Ale czy nie jest to także bunt-obrona? Obrona jedynej dobrej, prawdziwej wersji życiorysu, którą może znać tylko ten, kto jest najbliższy? Obrona wieszczą przed jego własnym życiem? I jest w tym jeszcze chyba jeden rodzaj obrony. Otóż ktoś, kto walcząc o prawdę i odpowiednią opowieść, odzyskuje biografię wieszczą, nie może być chyba posądzony (sam nie może siebie posądzić!) o żadne błędne odczytanie. Ten hołd, który przy pomocy drobiazgowości (i kolor surduta, i fajka, i sposób wymawiania samogłosek) składa Rymkiewicz Mickiewiczowi broni go przed podejrzeniami o chęć przewyciężenia wpływu wielkiego prekursora.

W rozprawie poświęconej między innymi poezji Rymkiewicza Anna Kałuża zwraca uwagę na to, że już manifesty *Czym jest klasycyzm?* pozwalały na lekturę w perspektywie Bloomowskiego *lęku przed wpływem*. Analiza metafor, które stosuje Rymkiewicz, doprowadziła autorkę do wniosku, że w owej koncepcji wielkiej kulturowej wspólnoty, wiecznego teraz, w którym istnieją poeci, kryją się jednak sygnały procesów odróżnicowania, dramatyczne próby podjęcia walki o swoje miejsce⁵³. Jeszcze mocniejszą próbą wyzwolenia się z tej utopijnej równości, zdaniem Kałuży, są wiersze Rymkiewicza. Trudno się z tym nie zgodzić. A jednak teksty Rymkiewicza, szukające odpowiedzi na pytanie, czym jest klasycyzm, byłyby próbą uwolnienia podmiotu w ogóle, czy może uwolnienia go od zmarłych, nie zaś od jakiegoś jednego konkretnego wzorca. Już sam ten fakt bardzo osłabia dramatyzm przeżyć, którym ulegać mógłby walczący podmiot. Paradoksalnie walka z całym dziedzictwem jest walką mniej opresyjną niż bitwa z jednym tylko poprzednikiem. I nawet jeśli Rymkiewicz w manifestach używa słowa „walka”, nawet gdy nazywa wiersz *przekrwioną tkanką w żywym, proteuszowym organizmie sztuki*⁵⁴, a poetę, który próbuje znaleźć swoje miejsce w literackim „teraz”, *czymś w rodzaju sakrokanibala*, (który) *pragnie równocześnie zerwania i utrzymania więzi*⁵⁵, to zdaje się, że ten dramatyzm jest czysto

⁵² Frank Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. i wstęp E. Domańska, Kraków, 2004, cytat z rozdziału *Język a doświadczenie historyczne*, przeł. S. Sikora, 223.

⁵³ Anna Kałuża, *Jarosław Marek Rymkiewicz: cała wstecz!*, w: *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej*, Kraków 2008.

⁵⁴ Jarosław Marek Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm? Manifesty poetyckie*, Warszawa 1967, s. 166.

⁵⁵ *Klasycyzm to nieustanna walka o swoje miejsce w kulturze, a więc w czasie teraźniejszym, to nieustanna świadomość, że czas przeszły jest czasem teraźniejszym, świadomość, że nie ma idiomu poetyckiego czasu minionego i czasu teraźniejszego, bo jest jedno wielkie morze języka poetyckiego poza czasem, to wreszcie nieustanne projektowanie siebie i innych w przyszłość* (Tamże, s. 175, cytat w tekście głównym s. 172). Kałuża

retoryczny. I tego typu sformułowania, łagodne są zdaniami: *I poecie współczesnemu może przypaść w udziale nagle i niezasłużone szczęście: szczęście napotkania w czasie minionym (lecz czy minionym ?) wiersza, którego dykcja i rozkład akcentów będą mu tak bliskie, że zechce uznać go za napisany przez siebie*⁵⁶. Można oczywiście uznać, że takie zdania mówią właśnie to, czego nie mówią – to znaczy, że szczęście jest tylko deklaratywne, bowiem gładkim wyznaniem przykrywa się tu rany, które muszą zostać zadane w bitwie o swoje miejsce. A jednak, zdaje się, że w latach 60. i 70., kiedy powstawały eseje Rymkiewicza i Przybylskiego⁵⁷, nie niosły one ze sobą żadnych ukrytych znaczeń. Z ducha eliotowskie, przywracały wiarę w *sen nad Morzem Śródziemnym*⁵⁸. Nawet jeśli wiara w trwałość klasycyzmu bywała trudna (szczególnie w ujęciu Przybylskiego), to całą tę koncepcję zaliczyć można raczej do nurtu, który Adam Lipszyc nazywa tradycyjną koncepcją radosnego dziedziczenia⁵⁹ i uznaje za jedną z dwóch (drugą byłaby koncepcja dekonstrukcjonistyczna), które można przeciwstawić teorii Blooma, ponieważ nie przejawia się w nich lęk przed wpływem. Według Derridy *jaźń jako spójne centrum nie istnieje* – w pewnym istotnym sensie *nie ma więc ani nas, ani poprzedników, których moglibyśmy się obawiać*⁶⁰, a w ujęciu tradycyjnym ten, kto żegluje po morzu (Śródziemnym) tradycji, porusza się bez lęku, zaopatrzony jest bowiem w doświadczenie przodków. A jego pragnieniem jest raczej osiągnięcie twórczej dojrzałości⁶¹, która byłaby znakiem współlistnienia niż przekroczenia życia przodka. Dlatego trudno jednak sięgać po manifesty Rymkiewicza jako rzecznika lękowych napięć wpisanych w jego twórczość. Myślę, że trzeba szukać ich raczej tam, gdzie kształt prekursora może się rysować konkretnie. Właśnie w książkach poświęconych Mickiewiczowi.

Już w cytowanym wyżej fragmencie, w którym Rymkiewicz komentował własną twórczość poświęconą Mickiewiczowi, widać, że pisarstwo Rymkiewicza świadomie sytuuje

zresztą na metaforę morza zwraca uwagę, pisząc: *jak można odnaleźć własne miejsce na morzu, którym jest przeszłość ? Użycie owych metafor pokazuje najdobitniej, że czegoś takiego jak „własne miejsce” po prostu nie ma, jest tylko ruch, przemieszczanie się.* (Anna Kałuża, op. cit., s. 59).

⁵⁶ Jarosław Marek Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm...*, s. 10.

⁵⁷ Ryszard Przybylski, *To jest klasycyzm*, wstęp M. Janion, Warszawa 1978.

⁵⁸ Jarosław Marek Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm...*, s. 6.

⁵⁹ (...) konserwatywna koncepcja tradycji jako spokojnego, radosnego przekazu jest dlań (dla Blooma) zbyt wyidealizowana i zapomina o naszym niecierpliwym dążeniu do jednostkowości. Jak zobaczymy, na gruncie modelu, jaki reprezentuje Bloom, jednostka walczy z tradycją i w tej walce wydarza się tożsamość jednostki. Zarazem jednak, niemal przy okazji, nowy poeta staje się częścią tej tradycji. Dziedziczenie, mówiąc patetycznie, polega więc na walce, a nie na radosnym otwarciu się na przepływ (Adam Lipszyc, *Międzyludzie. Koncepcja podmiotowości a pismach Harolda Blooma z nieustającym odniesieniem do podmiotoburstwa*, Kraków 2004, s. 48).

⁶⁰ Tamże, s. 65.

⁶¹ Jeśli istnieje słowo fundamentalne, wyrażające maksimum tego, co rozumiem przez termin „klasyk”, to będzie to słowo „dojrzałość” (Thomas Stern Eliot, *Kto to jest klasyk*, w: tegoż, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, przeł. H. Pręczkowska, Kraków 1998, s. 66).

się między pełnią, pragnieniem stworzenia całości, biografii totalnej a poczuciem rozpadu, rwania się narracji, doświadczeniem fragmentu i strzępu. Ta oscylacja będzie silna w całym cyklu *Jak bajeczne żurawie* i będzie stanowiła element bardziej szczegółowej analizy. Teraz jednak wypada zasygnalizować jedynie właśnie bardzo wyraźną różnicę między esejami o klasycyzmie a pisanem biografii Mickiewicza. Pomiędzy tymi dwoma tekstami zmieniła się świadomość autora. Dlatego cykl o Mickiewiczu wymaga innego zupełnie komentarza. Romantyzm Rymkiewiczowski daje się umieścić w kontekście teorii, które dopuściły do świadomości deformacje i zniszczenia, jakim ulegała podmiotowość, a jednak postulują wciąż wiarę w jakiś rodzaj jej spójności. Takimi teoriami zajmują się z pewnością Harold Bloom, Charles Taylor i Agata Bielik-Robson.

W swoich książkach Agata Bielik-Robson przekonuje, że dyskusja nad formułą nowoczesności powinna uwzględnić romantyczną rewizję⁶². W rozprawie *Duch powierzchni* pisze, że rewizja romantyczna, oparta na Hegłowskim wzorcu „duszy czującej” (który przeciwstawiony jest postkartezjańskiemu paradygmatowi świadomości) może prowadzić w rejony *alternatywnej filozofii podmiotowości, mającej dla nas, dzisiaj, głębokie znaczenie egzystencjalne*⁶³. „Dusza czująca”, czyli koncepcja romantycznej podmiotowości, *nie jest tożsama z cogito filozofii nowożytnej, choć posiada takie cechy jak samozwrotność i poczucie własnego istnienia. W heglowskim ujęciu teleologicznym, nakierowanym na cel, jakim jest pełna samowiedza ducha absolutnego, dusza czująca jest zaledwie protoświadomością, półzwierzęcym etapem świadomości ducha, który nie całkiem jeszcze wydobywa się spod dominacji świata naturalnego: dusza czująca, pomimo tego, iż posiada już zarodkową „świadomość siebie”, nadal jeszcze nie rozwinęła w sobie pełnego poczucia wolności, nadal żyje uwikłana w ciało i otaczającą ją rzeczywistość. (...) Hegłowska definicja duszy czującej jako „refleksyjnej totalności odczuwania” jest dla nas dodatkowo interesująca przez swoje charakterystyczne skrzywienie: dusza zanurzona w swej czującej szczegółowości oddana jest żywiołowi *pathe*, a tym samym znajduje się w stanie patologii, choroby*⁶⁴. Takie ujęcie pozwala na zachowanie wiary w podmiotowość i jednocześnie pozwala podmiot opisywać jako coś nie do końca wyłonięnego, nie do końca ukształtowanego, nierozumiejącego, chromego, ale przecież, i to jest najważniejsze, czującego. Czy Rymkiewicz zgodziłby się na takiej koncepcji oprzeć swoją wizję romantycznego świata? Wychodzące spod jego pióra teksty zdają się z taką koncepcją korespondować.

⁶² Agata Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania i współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000 i *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004.

⁶³ Agata Bielik-Robson, *Duch powierzchni...*, s. 8.

⁶⁴ Tamże, s. 9-10.

Wydaje się, że pisanie Rymkiewicza o romantycznym poecie daje się świetnie odczytać w świetle prac Charlesa Taylora. Rozkołysane, dzikie, polemizujące z naukowością eseje Jarosława Marka Rymkiewicza świetnie odwzorowują chaotyczny świat, w którym kształtuje się nowoczesna tożsamość. A przecież centrum, ośrodkiem tego cyklu staje się Mickiewicz, już nawet nie litewski poeta, a figura gwarantująca ład; stały punkt, przywracający poczucie sensu i kojący tęsknotę za dawnym, mniej powierzchownym światem. W pismach Taylora formacja romantyczna jest nieodłącznym składnikiem współczesnej podmiotowości, którą autor postrzega w rozproszeniu i sprzecznościach, lecz daleki jest od potępiającego tonu wobec niej. Niemieccy romantycy: Herder, Novalis, Holderlin oraz brytyjscy poeci: Wordsworth, Coleridge i Shelley wyznaczyli sposób myślenia o relacji do natury, ekspresji ja, samoafirmacji, które są składnikiem dzisiejszej podmiotowości. Co więcej, i co najistotniejsze dla pisarstwa Rymkiewicza, Taylor nie odrzuca przeświadczenia o istnieniu stałych źródeł moralnych, nie odrzuca perspektywy etycznej, w której widzieć można myślenie romantyczne, zazwyczaj trudniej jednak współczesne⁶⁵. A tym przecież jest dla Rymkiewicza Mickiewicz – wcieleniem wyższej etyczności, duchowości kładącej fundamenty rodzimej poezji. Nie próbuje go jednak ujmować w pomnikową, starodawną opowieść. Podobnie jak Taylor szuka śladów ekspresywistycznego romantycznego zwrotu w epifaniach modernizmu, tak Rymkiewicz odszukuje Mickiewiczowskich odcisków w świecie odczarowanym, chaotycznym i sprzecznym. Jak pisze Bielik Robson, komentująca prace Taylora: *Odczarowanie nie czyni bowiem świata bezsensownym, czyni go jedynie głęboko dziwnym: w sensie, jaki temu słowu nadawał Freud, mówiąc o das Unheimliche, a więc o świecie, który opiera się naszym próbom uczynienia go domem*⁶⁶.

Zarówno wizja romantycznej egzystencji, która wyłania się z pism Rymkiewicza, jak romantyczność w ujęciu Bielik-Robson, jawią się jako formacje mgławicowe. *Mgławicowość formacji romantycznej natychmiast nasuwa skojarzenia z benjaminowsko-adoriańską konstelacją, której cechą również jest rozproszenie i nieoczywistość. (...) Naturalną domeną romantyczności jest strefa cienia: obszar pół-słumienia, zmagający się z wyparciem narzucanym przez racjonalistyczną świadomość, która uważa się za jedyny, pełnoprawny podmiot nowoczesności*⁶⁷. Autora *Żmutu* pewnie odstręczałoby samo słowo „nowoczesność”, a jednak jego teksty świetnie się przez tę formułę definiują. Podmiot, który wyłania się z

⁶⁵ Charles Taylor, *Źródła podmiotowości...*, szczególnie rozdziały: *Wizje epoki postromantycznej i Epifanie modernizmu*.

⁶⁶ Agata Bielik Robson, *My romantycy – źródła romantycznego modernizmu Charlesa Taylora*, w: Charles Taylor, *Źródła podmiotowości...*, s. XLVII.

⁶⁷ Tamże, s. 48.

utworów Rymkiewicza poświęconych Mickiewiczowi, podmiot autora, podmiot badacza czy poety, a może mieszanina wszystkich tych wcieleń, spotyka się ze światem, który ma charakter mgławicowy, a i jego sposobem postrzegania rządzi mgławicowość, niemożność ostrego widzenia, nieoczywistość. I być może nawet jest tak, że teksty Rymkiewicza żyją życiem podwójnym, obok poddanej racjonalizacji świadomości autora, istnieje stłumiony głos jego nieświadomości. Nieświadomości poety, który próbuje ustalić swoje miejsce. Bowiem w tym pragnieniu dotarcia do Mickiewiczowskiego świata, Rymkiewicz deklaruje wolę zrozumienia czy nawet poczucia smaku tamtego opisywanego Mickiewiczowskiego świata, ale z kart jego książek wyłania się jeszcze inne pragnienie, czytelne jakby poza autorską intencją, pragnienie bycia obok Mickiewicza. A może nawet pragnienie bycia zamiast Mickiewicza.

Niejednokrotnie Rymkiewicz twierdził, że wiersze Mickiewicza nie są interpretowalne i jedyne co można wobec nich zrobić, to opisać dokładnie, co ich autor w chwili pisania oglądał, co jadł, z kim się spotykał ⁶⁸. *Umiejętność dojrzenia konstelacji romantycznej* – pisze Bielik-Robson – *wymaga więc odczytania, które bliskie jest heraklitejskiemu rozumieniu aktu legein jako zbierania, a więc składania w całość tego, co uległo rozproszeniu. Wymaga wsłuchania się w szum śladów i syndromów, w subtler language mowy wypartej, która niekiedy przebija się przez zwarte szeregi językowej hegemonii* ⁶⁹. Zbieranie tego co rozproszone, próba zbudowania z rozspanych i zniszczonych fragmentów całości, bliskie są Rymkiewiczowskiemu legein. Autor zanurza się w świecie szczegółów, podmiot jego tekstów nosi cechy czującej duszy, która z uporczywą intensywnością kontempluje to, co pozostało ze świata, który przeminął. Zanurzając się we fragmencie, szczególe, skrawku, jednocześnie zanurza się we własnym bólu nad niemożnością powrotu do zaczarowanego świata. Radości z przyglądania się fragmentowi nieustannie więc towarzyszy cierpienie, fragment nie pozwala bowiem zapomnieć o tym, że jest tylko częścią całości. Ta nieustanna kontemplacja i nieustanne pograżanie się w bólu wywołują w podmiocie stany patologiczne, rodzą odczucia lękowe przed uronieniem choćby najmniejszej części, wszak już tylko części są znakami dawnego świata, którego utraty nie sposób zaakceptować. Lęk jest pojęciem kluczowym dla rewizji romantycznej. W *Duchu powierzchni* Bielik-Robson analizuje strach, który podmiot odczuwa w obliczu świata odczarowanego, czyli zdesakralizowanego ⁷⁰. W tej pracy jednak

⁶⁸ Tak wypowiada się choćby o sonetach krymskich czy lirykach lozańskich. *Mickiewicz czyli...*, s. 108, 184.

⁶⁹ Agata Bielik-Robson, *Duch powierzchni...*, s. 51.

⁷⁰ Tamże, s. 54-107.

wydobyty zostanie jeden tylko aspekt lęku. Ten, który w swojej rozprawie analizuje Harold Bloom – czyli lęk przed wpływem, jaki odczuwa efeb, zjawiając się po wielkim poprzedniku.

Bloom wyróżnia sześć etapów rewizyjnych, które odbywa następca wobec swojego poprzednika. Wyznaczają one drogę, jaką musi zostać pokonana we wzajemnych relacjach. Twórczość krytyczną Blooma, niezwykle imponującą, odwołującą się do psychoanalizy, gnozy, Biblii i rozlicznych tekstów literackich, trudno sprowadzić do konkretnego schematu, który można byłoby przyłożyć do wierszy, aby wyodrębnić moment, w jakim efeb odchyła się od prekursora i powtarza go w sposób błędny; kiedy uzupełnia jego wiersz swoim fragmentem. Na przestrzeni dwóch poetyk nie sposób wskazać prostej drogi sześciu rewizji, odbywających się po kolei. Siłą rzeczy należy z nich korzystać swobodnie i niechronologicznie. Wszak w ten sposób funkcjonować muszą także napięcia i fascynacje między efebem a prekursorem, nieodtworzające przecież żadnego konkretnego wzorca. W mojej pracy zatem będę odwoływać się do różnych etapów walki między poetami, które opisał Bloom, starając się pozostać jakoś wierną kolejności owych etapów, lecz nie traktując ich w sposób niewolniczy. W wielu momentach praca Blooma dostarczać będzie inspiracji, lecz opisywane sposoby walki efeba z prekursorem będą poszukiwaniem własnej drogi w obrębie Bloomowskiego systemu.

W Rozmowach polskich latem roku 1983 Psuj kusił Pana Mareczka: Dam ci – mówi – taki chwyt na rzeczywistość, taki jej ogląd, takie poczucie i przeczucie jej tajemniczości, taką, krótko mówiąc, dam ci cudowną intuicję, że napiszesz swojego „Pana Tadeusza”. Dam ci taką przenikliwość, że posługując się nią zadrżysz z przerażenia, nie przypuszczając, iż coś takiego w ogóle może być dane człowiekowi. Nie obiecuję ci, że będziesz od razu sławny jak Mickiewicz, gdyż wiem, że nie bardzo ci na tym zależy. Ale oczywiście będziesz sławny i będziesz się musiał z tym pogodzić, ponieważ to, co napiszesz, będzie tak samo dobre jak to, co on napisał ⁷¹. Oczywiście należy mieć świadomość ironicznego tonu, narracyjnego dystansu i autobiograficznej gry, jaką prowadzi autor, niemniej jednak z całą pewnością to Mickiewicz wyznacza poetycką doskonałość. W cyklu *Jak bajeczne żurawie* Rymkiewicz pozostaje przede wszystkim czytelnikiem Mickiewicza. Pisząc o własnej metodologii autobiograficznej Janet Verner Grunn zaznacza: *Moim punktem wyjścia nie jest prywatny akt pisanie o sobie, ale kulturowy akt czytania siebie* ⁷². Rymkiewicz najdoskonalej czyta siebie,

⁷¹ Jarosław Marek Rymkiewicz, *Rozmowy polskie latem roku 1983*, Warszawa 1996, s. 70-71.

⁷² Janet Verner Grunn, *Sytuacja autobiograficzna...*, s. 150.

czytając Mickiewicza. Nie można znaleźć pełniejszego *kulturowego aktu* dla polskiego poety niż lektura tego wielkiego romantyka. Aby wydobyć z niej poetyckie napięcia, posłużę się rozprawą Harolda Blooma. Pozwolę sobie bardzo krótko wprowadzić w problematykę poszczególnych rozdziałów mojej rozprawy i w ten sposób doprecyzować zastosowaną w pracy metodologię.

Rozdział pierwszy, zatytułowany *Włamanie do narracji*, w którym przedmiotem analizy będą dwie części Mickiewiczowskiej opowieści – *Żmucie* i *Kilka szczegółów* – najwięcej zawdzięcza pierwszym częściom strategii Bloomowskiej – fazie *clinamen*, czyli *poetyckiej omyłce* i fazie *tessera*, czyli *dopełnieniu i antytezie*.

Borges zauważa, że poeci sami tworzą swoich następców – przypomina Bloom⁷³. Przed Rymkiewiczem taka szansa pojawiła się w sposób niezwykle dogodny. Wziął bowiem na siebie rolę biografa swojego wielkiego poprzednika. Pokusa stworzenia Mickiewicza jest zatem nie tylko duża, ale i wydaje się łatwiejsza do zrealizowania. A przystępując do pracy, deklarował przecież Rymkiewicz, że Mickiewicz nie ma należnego miejsca w historii literatury. Dopiero on pomoże mu to miejsce odzyskać.

Bloom za najbliższą analogię Wpływu Poetyckiego uważa Miłość Romantyczną⁷⁴. Romantycy stanowią jeden z najwdzięczniejszych obiektów jego analiz. W przypadku Rymkiewicza miłość romantyczna oczywiście nabiera nowego wymiaru, bowiem kochać będzie największego polskiego romantyka i mierzyć się z nim. W polskiej literaturze miłość romantyczna znaczy coś innego – nie była najistotniejszym zagadnieniem rodzimego romantyzmu⁷⁵, a jednak, kiedy czyta się fragment IV części *Dziadów*, najbardziej chyba kanonicznego w polskiej literaturze romantycznej tekstu o miłości:

Każde moje wzruszenie natychmiast ją wzruszy,

Każdy przyostri wyraz zadraśnię;

Od cienia mego smutku jej wesolość gaśnie:

Tak znaliśmy nawzajem czucia wspólnej duszy,

Co jedno pomyślało, już drugie odgadło,

prawdziwa musi wydać się definicja Piwińskiej, że miłość jest *poszukiwaniem w innym „własnego ja”*⁷⁶. To poszukiwanie obciążone jest ogromnym ryzykiem, bowiem często bywa, że owo własne ja deformuje się i wykoślawia w innym. Takie ujęcie – z obietnicą jedności,

⁷³ Harold Bloom, *Lęk...*, s. 63.

⁷⁴ Tamże, s. 76.

⁷⁵ Zwraca na o uwagę Marta Piwińska, *Miłość romantyczna*, Kraków 1984, s. 518 i d.

⁷⁶ Tamże, s. 535, cytata z Mickiewicza również z owej antologii, s. 53.

która niesie w sobie zgubną możliwość dotkliwego odczucia własnej inności – najlepiej obrazuje relację między efebem a prekursorem, między Rymkiewiczem a Mickiewiczem. Zagrożenie dla tej miłości jest tym większe, że rozkład sił między kochankami nie jest jednakowy. Dominacja prekursora jest oczywista. Należy więc stworzyć pozory, jakoby ten fakt nie przeszkadzał uczuciu. Tym pozorem jest hołd oddawany poprzednikowi. Miłosne wyznanie, które pada z ust efeba musi zasłonić pragnienie wyrównania mocy, a potem zdobycia dominacji. *Walka, która wybucha między obiema postaciami, okazuje się w istocie agonem miłosnym, agresją wyzwoloną przez nierówność między kochankami* ⁷⁷. Napisanie życia Mickiewiczowi jest napisaniem takiej jego wersji, w której będzie miejsce dla oddanego, choć zazdrosnego kochanka. Psychoanalityczną Sceną Pierwotną jest dla efeba obraz poprzednika spółkującego z Muzą. Obraz ten wywołuje fascynację, ale i niechęć, która powinna doprowadzić do splodzenia samego siebie, skoro nie udało się narodzić podczas miłosnego aktu, w którym uczestniczył prekursor ⁷⁸.

„Clinamen” zawsze ma charakter zarazem intencjonalny i nieświadomy, jest jednocześnie Duchową Formą każdego poety, oraz dobrowolnym gestem, jaki wykonuje poeta, kiedy jego spadające ciało uderza o dno otchłani ⁷⁹. W fazie *clinamen* odchylenie, poetycka omyłka łączy się z upadkiem. Ten upadek jest chyba u Blooma spadaniem w otchłań, piekło. To piekło własnej jaźni, która odkrywa ogrom, bezkres wyobraźni prekursora. Najważniejsze, żeby poeta przychodzący wypuścił z ręki pióro, które tak kurczowo ściska, żeby mógł schwycić je na powrót i pisać lekką ręką. Zdaje się, że jest to właśnie skok w głąb własnego lęku.

U Rymkiewicza ten moment skoku ściśle wiąże się ze sposobem, w jaki prowadzi narrację. Jego teksty tworzą przestrzeń piekielnej otchłani, fascynującej i niemal niemożliwej do eksploracji. To przestrzeń opowieści, która wypełniona zostaje najdrobniejszymi faktami z życia Mickiewicza, szczegółami. Obie analizowane w tym rozdziale prace już swoimi tytułami sugerują rodzaj tej pisarskiej strategii. *Żmut* ma wydobyć wszystko to, co skołtunione i zagmatwane. *Kilka szczegółów* to z kolei tytuł mylący. Nie jest to na pewno kilka szczegółów, to masy, góry szczegółów, które budują przestrzeń owej otchłani Rymkiewiczowskiego pisarstwa – nie sposób poruszać się po niej bez mapy, a mapa nie istnieje. Rymkiewicz zachowuje się zresztą w swoim pisaniu tak, jakby sam się gubił, jakby sam nie znał przestrzeni, w której się znajduje, jakby właśnie do niej spadł. Szczegółem może

⁷⁷ Agata Bielik-Robson, *Sześć...*, s. 215.

⁷⁸ Harold Bloom, *Lęk...*s. 81.

⁷⁹ Tamże, s. 89.

być fakt, domniemanie, przypuszczenie, opisywany przedmiot, który ma większy lub mniejszy związek z życiem Mickiewicza. Ogrom materiału badawczego daje wrażenie idealnego chaosu. I jeszcze kilka rzeczy. Rymkiewicz nakłada swoją narracją kolejne piętra temu piekłu. Zmyśla, dopowiada, szuka miejsc niepewnych, aby wcisnąć się w nie ze swoją opowieścią i w ten sposób zwielokrotnić opisywany świat. Odnajduje historie, które klasyczna mickiewiczologia uznałaby za bzdurę i zmyślenie. Za tę część życia, która nie nadaje się do oficjalnej biografii. Te właśnie miejsca – historie były i niebyły, domniemane lub wręcz zmyślane – Rymkiewicz penetruje ze szczególną uwagą. W pierwszym rozdziale dokładnej analizie zostanie poddany właśnie sposób wykorzystywania przez Rymkiewicza tego typu opowieści, podsycanie ich, deformowanie, uzupełnianie. Do tego dochodzi specyficzny sposób mówienia, który w owym rozdziale również zajmie ważne miejsce. To **gadanina**. Rymkiewicz, zarówno w utworach poświęconych Mickiewiczowi, jak i w wierszach, używa bardzo charakterystycznej dykcji – gadaniny właśnie. To mówienie, pozornie tylko niepoważne i nieodpowiedzialne, stanowi przejaw szczególnej strategii dochodzenia do prawdy opisywanego świata.

A zatem do takiej otchłani biograficznej – zagadywanych opowieści i zdarzeń, które miały miejsce lub nie miały miejsca – wpada narrator. A pod jego postacią ukryty wpada poeta efeb. To przestrzeń wyobraźni – Mickiewiczowskiej, czy rzekomo Mickiewiczowskiej, w którą zapada się Rymkiewicz. Ślady jego obecności sugerowane są przez niego samego bardzo wyraźnie. Uwielbia wplatać do swojej opowieści samego siebie – wspominać o własnej obecności w Mickiewiczowskim świecie: na przykład ktoś z owego świata przemawia do narratora, co znamienne nigdy sam Mickiewicz. Rymkiewicz lubi westchnąć w czasie opowieści, że jego żona lub syn coś robią lub czegoś nie robią. To delikatne przypominanie o sobie ma chyba na celu zaznaczenie, jak ważną postacią w owym Mickiewiczowskim świecie jest on sam – narrator, autor, poeta. Że jednak przez ciemne miejsca tej biografii, tego życia, tego czucia i tego widzenia, on właśnie się przedziera. On będzie walczył o siebie w tym pisaniu.

Poeta, stając naprzeciw Wielkiego Protoplasty, musi doszukać się wady tam, gdzie jej nie ma – w sercu największej cnoty wyobraźni – pisze Bloom⁸⁰. I Rymkiewicz rzeczywiście będzie to robił. Z tej płataniny opowieści, zbioru szczegółów zaczynają się wyłaniać natrętnie powtarzające się obrazy. Obsesja powtórzenia musi wskazywać na szczególnie znaczący element. Takim powracającym obrazem staje się wizerunek Maryli szykującej się do ślubu i

⁸⁰ Harold Bloom, *Lęk...*, s. 76.

ubierającej się przed lustrem. Ten obraz powtarza się w różnych wariacjach, z czasem staje się po prostu kobiecym, czasem nawet męskim obrazem stojącej przed lustrem postaci. Oczywiście nie bez znaczenia pozostaje fakt, że ten obsesyjny obraz, to obraz lustra właśnie. Obraz sobowtóra. *Z antropologicznego punktu widzenia sobowtór jest najpierwotniejszym obrazem istoty ludzkiej, rozpoznawanym przez człowieka w swym odbiciu w lustrze wody i we własnym cieniu, bądź w halucynacjach. Skłonność do obiektywizowania tego obrazu, obdarzania go samoistnym bytem i aktywnością, stanowi fundamentalny fenomen psychiki: jaźń przypisuje wyalienowanemu obrazowi cechy alternatywnej podmiotowości; widmo bywa przyoblekane w ciało, uniezależnia się od modela i staje się jego groźnym antagonistą. Sobowtór zatem to nie tylko wierna kopia, nie tyle alter ego, ile raczej ego alter, „inny ja sam”⁸¹.* To zatem, że Rymkiewicz powielił obraz lustra zdaje się bardzo znamienne. Sama jego obecność w opowieści uruchamia ten kontekst odbicia, podwajania, odtwarzania i wymykania się potem z samego siebie. Obraz niezwykle romantyczny. Lustro staje się znakiem pragnienia powielenia wzorca, lecz także oddzielenia się od niego. Szczególnie jeśli Rymkiewicz z każdą jego odsłoną delikatnie przekształca zapis owego lustrzanego odbijania się. Rdzeniem tego obrazu jest ubierająca się przed lustrem Maryla Wereszczakówna, szykująca się do ślubu. Obraz zatem niezwykle znaczący, zważywszy na to, że legenda Adama i Maryli tworzy jedną z kanonicznych historii z życia wieszcza. Rymkiewicz w *Żmucie* rozprawia się z mitem tej miłości, lecz nie zabijając jej, a tworząc inną jej wersję. Przy okazji jednak, posługując się owym obrazem zakrada się jednocześnie i do życia Mickiewicza, i do jego pisania. Postać Maryli jest bowiem ściśle związana z wizerunkiem Ewy i Zosi, bohaterek *Pana Tadeusza*. Staram się pokazać, jak obraz Maryli, kobiety przed lustrem, przenika potem do twórczości samego Rymkiewicza. Tu zaczyna się właśnie etap *tessera*, o którym Bloom pisze: *Słowa tego nie zaczerpnąłem z technicznego słownika twórców mozaik, którzy nadal go używają, lecz ze starożytnych kultów, gdzie oznaczało znak rozpoznawczy – na przykład fragment rozbitego naczynia, który razem z innymi fragmentami mógł na powrót utworzyć całość. Poeta antytetycznie „dopełnia” prekursora, czytając jego wiersz w taki sposób, by zachować jego terminy, ale przypisać im inny sens – tak, jakby prekursorowi nie udało się pójść dostatecznie daleko*⁸². Idealnym przykładem takiego uzupełnianego fragmentu w Mickiewiczowskiej narracji staje się właśnie obraz kobiety przed lustrem, który czyni Rymkiewicz obrazem przez siebie stworzonym. Okazuje się, że to jest jedna z kluczowych figur jego poezji. Natomiast wariacje na temat lustra w opowieści o

⁸¹ *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 2009, s. 884.

⁸² Harold Bloom, *Lęk...*, s. 58.

Mickiewicz będą coraz odważniejsze, lustro będzie zamieniać się w taflę aparatu rentgenowskiego, a potem aparatu fotograficznego. Oba te urządzenia utrwalają będą to, co najbardziej interesuje już samego Rymkiewicza, Maryla powoli będzie przedstawiała być Marylą, kobiecy obraz będzie wymykał się pisaniu Mickiewicza i przenikał do twórczości Rymkiewicza. Obraz należący do Mickiewicza stopniowo będzie mu odbierany. *W fazie „tessera” wyobraźnia poety późniejszego uzupełnia wiersz prekursorski, który bez tego dopełnienia – będącego, podobnie jak odchylenie rodzajem rewizji – wydaje się niepełny, „urwany” (...) „Tessera”, dopełniające ogniwo, to etap, w którym późny poeta usiłuje przekonać siebie (i nas), że Słowo prekursora straciłoby siłę oddziaływania, gdyby nie zbawcza moc, jaką niesie dopełniające Słowo efeb⁸³.*

Tytuł rozdziału *Włamanie do narracji* stara się łączyć strategię obu tych rewizyjnych etapów. Narrator Rymkiewiczowski szuka w opowieści o Mickiewiczu rozszczelnień, słabych punktów, niedokończonych wątków, w które mógłby się wcisnąć, aby przełamać opowieść i dopełnić ją własnym fragmentem, budując poetyckie napięcie między tekstem mistrza a tekstem własnym. Dając poczucie nieoczywistości autorstwa. Ta pierwsza strategia pokazuje starcie na poziomie narratologicznym – Rymkiewicz próbuje przejąć pismo prekursora, własnym piórem pisze jego wiersz. Wydaje się, że to największe marzenie, na jakie może sobie pozwolić następca – napisać dzieło mistrza, włamać się do jego opowieści. A jednak dla Rymkiewicza ten zamiar będzie niewystarczający. Pisanie jest tylko efektem, zewnętrznym przejawem większej siły. Nie byłby Rymkiewicz twórcą romantycznym, gdyby nie wierzył, że litera wymaga ducha (*I „Consummatum est.”* – jak dopowiedziałby Norwid). O tych dalszych staraniach opowiedzą kolejne strategie.

W porządku tropów poetyckich fazie *tessera* odpowiada synekdocha⁸⁴, owa pars uzupełnionego fragmentu ma zastąpić, jak się zdaje, całość dzieła prekursora. Najważniejszymi Mickiewiczowskimi tekstami analizowanymi w tym rozdziale będą *Pan Tadeusz* – jako tekst zawierający niewykorzystane obrazy lustra i *Dziady* cz. I – jako poemat, w którym pojawia się najistotniejszy obraz lustra w poezji Mickiewicza. Poemat, co ważne, o niepewnym statusie, wobec publikacji którego nie do końca znane są intencje autorskie. Oba więc utwory jako komentarze wydają się znaczące. Świetnie korespondują z Rymkiewiczowską strategią wyszukiwania szczególnych miejsc, w których można byłoby umieścić swój znak.

⁸³ Tamże, s. 109.

⁸⁴ Agata Bielik-Robson, *Sześć...*, s. 216.

Rozdział drugi, zatytułowany *Czynić w Mickiewiczowskim ciele*, jest analizą drugiej części cyklu, czyli książki *Bakiet*. Tytuł zaczerpnięty został z jednoaktówki Rymkiewicza *Lekcja anatomii profesora Tulpa*. Tulp jest oczywiście postacią znaną z obrazu Rembrandta. Chirurdzy zgromadzeni w jego anatomicznym teatrze wypowiadają słowa: *Tulp kupił ciało. Niech Tulp czyni w ciele*. Zafascynowani ruchem noża i opowieścią Tulpa o ciele, w którym czyni z niemal piekielnym zjawstwem, krzyczą: *Czy mówi do nas czy mówi do cienia ? / Zwłoki czy duszę swym lancetem bada?* Tulp zaś wyjaśnia: *Gdy zmarło ciało, czyli coś się kończy ? / Choć krew wysycha, nadal w żyłach bieży. / Choć na powiekach leży sucha śniedź, / Nadal źrenice patrzą w czarne słońce. / Nic się nie kończy, choć umiera ciało*⁸⁵. Rymkiewiczowski narrator w *Bakiecie* przypomina nieco Tulpa – pisze biografię Mickiewicza i czyni w jego ciele. *Tekst życia* zyskuje tu jeszcze inny wymiar. Rymkiewicz kroi materię swej opowieści, jakby kroił mickiewiczowskiego trupa (*zwłoki czy duszę swym lancetem bada?*). Łaciński czasownik *texere*, od którego pochodzi słowo *textus*, u Wergiliusza pojawia się, kiedy trzeba przyszykować śmiertelne łożo młodemu Pallasowi, co Kubiak tłumaczy: (...) *spiesznie tkają / Miękkie z wikliny i z gałązek dębu mary* ⁸⁶. Rymkiewicz w drugiej części biografii szyje Mickiewiczowi całun. *Tekst życia*, który go interesuje, w tym tomie nabiera śmiertelnego kształtu. Rymkiewiczowski narrator staje nad zwłokami wieszczki, kroi je, czyni w mickiewiczowskim ciele, aby powołać do życia nowy twór – stworzyć Mickiewiczowskiego gołęma. To monstrum stanie się figurą kolejnej strategii czytania Mickiewicza. Wdzierał się już Rymkiewicz do tekstu Mickiewicza. Teraz buduje na nowo postać wieszczki. Stwarza wrażenie trupiej egzystencji, aby w tego, który balansuje na granicy życia i śmierci, tchnąć własnego ducha.

Na sesji poświęconej romantycznym stylom zachowań Rymkiewicz wygłosił referat na temat romantycznego życia, które przebiega według rytmu *oddalania się i zbliżania do trupa*. (...) *poeci tamtej epoki – mówił – ze szczególnym upodobaniem przebywali nie tyle na terytorium śmierci, ile na pograniczu: ni tu, ni tam, gdzieś między życiem a śmiercią. Twarz śmierci, choć kusząca, bardzo więc ich musiała – jak przecież każdego – przerażać. I dlatego to zdzierali z niej welon, to znów ją tym welonem zakrywali, by „wieder sogleich” ten welon z niej zedrzeć. Można by też chyba powiedzieć, że jak sytuowali się w literaturze, tak i w życiu się sytuowali. Wielu z nich błędziło bowiem – z różnych powodów – wzdłuż tej granicy, która dzieli życie od śmierci. Przykładem życia – choć słowo życie niezbyt jest tu stosowne – więc*

⁸⁵ Jarosław Marek Rymkiewicz, *Lekcja anatomii profesora Tulpa*, dialog 1964, nr 7, s. 28, 20, 23.

⁸⁶ Wergiliusz, *Eneida*, przeł. i opr. Z. Kubiak, Warszawa 1998, ks. XI, w. 89-91 (64-66), s. 388 (*et molle feretrum arbutis texunt virgis et vimine querno*).

przykładem istnienia w takim to agonalnym stanie może być dla nas Mickiewicz: ten, który na początku lat dwudziestych cierpiał w Kownie, kochając Marylę. Wiadomo, że nosił się wtedy z myślą o samobójstwie. Wiadomo też, że koledzy filomaci bardzo się o niego wtedy niepokoiли, te jego samobójcze myśli bardzo serio traktując⁸⁷. Taki niepewny istnieniowy status znajduje według Rymkiewicza swoją literacką realizację w IV cz. *Dziadów*. Oczywiście referat wywołał falę pytań i mnóstwo nieporozumień. A jednak ten sposób myślenia o Mickiewiczu znajduje swoje echo w *Bakecie*. Tekst oddaje formę istnieniowego zawieszenia, graniczności, życia, czy, jak wolałby Rymkiewicz, istnienia (bo czy jest to życie nie wiadomo) na krawędzi. Rymkiewicz oczywiście celowo utrzymuje podmiot swojej opowieści w takim stanie, próbując naśladować ten sposób istnienia, który, jak wierzy, mógł być udziałem Mickiewicza. A dla następcy wielkiego prekursora taka niepewność egzystencjalna tworzy oczywiście dogodną sytuację.

Bloomowską strategią, która może wydać się pomocna przy analizie tego tekstu jest *demonizacja*, czyli *kontrwniosłość*. Jedną z prawd, którą powinien uzmysłowić sobie na tym etapie efeb, brzmi: *ethos to daimon*. Komentując różne znaczenia owych słów, tłumacze przypominają interpretację Heideggera, który dowodził, że *ethos należy tłumaczyć jako „miejsce”*; wówczas „*daimon*” byłby „*genius loci*”, który determinuje poczynania poety, ulokowanego w takim, a nie innym miejscu w lineażu poetyckim⁸⁸. Wychodząc od tego zdania, które stanowi początek w tekście Blooma o *demonizacji*, warto potraktować, idąc za Heideggerem, *ethos* jako miejsce właśnie, a *daimon* jako ducha, demona, owego miejsca. U Rymkiewicza w *Bakecie* miejsce jest bardzo konkretne. Jest nim XIX-wieczne Wilno. A demona powoła do życia sam Rymkiewicz, ulepiwszy go ze skrawków swej trupiej opowieści. Autor *Baketu* niemal nazbyt precyzyjnie kreśli mapę tego miasta, tak że czytelnik czuje się złapany w sieć ulic, przytłoczony ciemnością zaułków. Wilno Rymkiewiczowskie to dziwna przestrzeń, mroczna i tajemnicza, po której snują się niezwykle postaci. To miasto, które trawi jakaś podskórna gorączka – myśl o zrzuconiu zaborczej dominacji miesza się tu z romantycznymi marzeniami o miłości, czystość poetyckich dążeń przenika się z brutalną rzeczywistością więzień i aresztowań. Wilno studenckich lat Mickiewicza nabrzmiewa niewypowiedzianą energią. Ale pozbawioną wzniosłości, opisanej w III cz. *Dziadów*. To jakiś świat zarejestrowany jakby wiele piętér poniżej literackich idei – kuriozalny, dziwaczny, budzący grozę i śmiech jednocześnie. Ulicami Wilna przechadzają się dziwaczne postaci –

⁸⁷ Jarosław Marek Rymkiewicz, *Dlaczego romantycy umierali młodo?*, w: *Style zachowań romantycznych. Propozycje i dyskusje sympozjum Warszawa 6-7 grudnia 1982 roku*, red. M. Janion i m. Zielińska, Warszawa 1986, s. 232-233.

⁸⁸ Harold Bloom, *Lęk...*, s. 139.

poeci zamachowcy, grafomani i szaleńcy. Przechadza się także Andrzej Towiański, lecz nie ten Andrzej Towiański, a jego sobowtór. Wiodą oni wszyscy jakiś równoległy wobec Mickiewicza żywot. On sam niemal nie pojawia się w tekście. To bardzo dziwne, ale ten właśnie, którego dotyczyć miało pisanie biografii, najmniej jest obecny. Są oczywiście *Dziady*, III, związana z Wilnem, część, ale analiza tekstu raczej ma wykazać jego patos, który mijał się z prawdą wileńskich realiów. Jakby Rymkiewicz dążył do obniżenia rejestru Mickiewiczowskiego mówienia. Jakby zależało mu na wykreowaniu takich nastrojów, które uszczkną nieco wzniosłości, naznaczą ją jakąś niestosownością, wprowadzą do tekstu sprawy, o których nie wypada mówić. Bloom nazwałby ten zabieg *kontrwniosłością*. *Kontrwniosłość musi bowiem zostać okupiona wyparciem nowym i silniejszym niż to, które było ceną za Wzniosłość prekursora. Demonizacja jest próbą podporządkowania mocy prekursora zasadzie większej niż jego własna, ale w rzeczywistości ucłowiecza prekursora, sprawiając jednocześnie, że syn zaczyna przypominać demona*⁸⁹. Zanim jednak do tego dojdzie, moc przepływa między silnymi poetami. *Moc, która czyni człowieka poetą, jest demoniczna, ponieważ jest to moc, która rozporządza i rozdziela (takie jest podstawowe znaczenie daeomai). Rozporządza naszym losem i rozdziela dary, wynagradzając nas wszędzie tam, gdzie czegoś nas pozbawiła. Ta dystrybucja darów zaprowadza porządek i przynosi wiedzę, bywa też źródłem chaosu i twórczej ignorancji, z której wyrasta nowy ład*⁹⁰. W przypadku Rymkiewiczowskiego pisania chodzi raczej o ten drugi porządek, czy właśnie nieporządek – *chaos i twórczą ignorancję*. W *Bakecie* dochodzi do niezwyklego rozkołysania tekstu. Narracja jest tak gęsta, a narrator tak ostentacyjnie nie ułatwia czytelnikowi zrozumienia i podążania za tokiem wywodu i rozlicznymi postaciami, które zostają wprowadzone, że można podejrzewać Rymkiewicza właśnie o celową demonizację, która spowodować ma chaos. Z bloomowską *twórczą ignorancją* korespondować może gadanina *Baketu*, którą w tym rozdziale nazywam *uczonym dyletantyzmem*. Nagromadzenie faktów, wydarzeń i postaci jest tak duże, że całość gubi gdzieś sens. Gadanina zaczyna się zamieniać w uczone mówienie, które wymyka się całkiem spod kontroli oszalałego twórcy. Sprzyja temu koncepcja tomu. Baket to magnetyczne naczynie, do którego wrzuca się opiłki, aby wywołać prąd magnetyczny. Rymkiewiczowskimi opiłkami są przeróżne historyjki, fakty, ludzie, dokumenty, zapiski i pamiętniki o, jak można by sądzić, drugorzędnym lub trzeciorzędnym nawet znaczeniu dla Mickiewiczowskiego świata. Sam jednak pomysł z uruchomieniem magnetycznej maszyny sugeruje tu odwołanie do innych sił. Rymkiewicz

⁸⁹ Tamże, s. 146.

⁹⁰ Tamże, s. 140.

staje się kreatorem, wynalazcą, demiurgiem. Jego tekst wydaje się oszalały, bo jego twórca nosi znamiona szaleństwa, mówi, jakby wpadł w trans, jakby zaklinał rzeczywistość, mamrotał pod nosem tajemne zaklęcia. *W rzeczywistości jednak silny poeta nigdy nie jest „opętany” przez demona. Rosnąc w siłę, sam staje się demonem i pozostaje nim aż do ewentualnego ponownego osłabnięcia*⁹¹. W *Bakecie*, jak się zdaje, można zarejestrować ten właśnie proces – rośnięcia w siłę, demonizacji. Demonizacja Rymkiewiczowskiego podmiotu przybiera tu bardzo ciekawe wcielenie. Nie bez powodu tytułu i inspiracji dla tego rozdziału dostarczył profesor Tulp. Rymkiewicz demiurg staje się tu bowiem anatomem w teatrze, zamkniętym w swojej pracowni doktorem Frankensteinem, który zaczyna czynić w ciele. Takiemu metaforycznemu odczytaniu tego zabiegu sprzyja cielesność tej części opowieści. Roi się w niej od ciał, od trupów, o których opowiada się niestworzone historie, a fascynacja zwłokami i strach przed trupem mieszają się niczym w najlepszych powieściach gotyckich. Ciała ożywają w grobach, są palone, krojone, piętnowane. Ta mnogość ciał musi być znacząca. Martwe ciało staje się obsesją tego tomu, jak w poprzednim był nią obraz kobiety przed lustrem. Ciało trupie jest oczywiście jednym z najczęstszych motywów poezji Rymkiewicza. Być może rodowód tych trupich wierszy sięga nie tylko konwencji barokowych, w świetle których najczęściej się je widzi. W drugim rozdziale próbuję więc zbadać, w jaki sposób funkcjonuje ciało, szczególnie ciało trupie u Mickiewicza i czy kształt takiego ciała pojawia się w twórczości Rymkiewicza. W *Bakecie* bowiem trwają jakieś zapasy ze śmiercią, próby przechytrzenia jej. Bloom pisze: *Negacja prekursora jest niemożliwa, ponieważ żaden efeb nie może nawet na chwilę ulec popędowi śmierci*⁹². A zanegowanie prekursora przyniosłoby śmierć samemu efebowi. Nie może więc dojść do negacji. Ale może dojść do przemiany, do zbudowania nowego prekursora. I dzięki temu do zamiany – *demonizacja (...) uczłowiecza prekursora, sprawiając jednocześnie, że syn zaczyna przypominać demona*⁹³. Ta oszalałość tekstu, w którym roi się od trupich wątków, sprawia, że pisanie Rymkiewicza w tej drugiej części przypomina nieco przygotowywanie materiału, z którego ma powstać nowe życie. Pozbawienie Mickiewicza wzniosłej otoczki, aury wieszczą, umieszczenie go w sytuacjach kuriozalnych, jest podświadomym dążeniem do uczłowieczenia. To nie jest gest tożsamy z pozbawieniem szacunku, z poszukiwaniem brudnych miejsc w biografii. Chodzi raczej o próbę przełamania boskości człowieczeństwem. Jeśli ten zabieg się uda, sam efeb zostanie ubóstwiony. *W perspektywie hebrajskiej tworzenie*

⁹¹ Tamże, s. 140-141.

⁹² Tamże, s. 142.

⁹³ Tamże, s. 146.

jest retoryczne, jest wręcz aktem mowy. (...) To „ruah Elohim”, oddech czy pneuma Stwórcy mówi świat.(...) Skąd ten nacisk na jednoczesność Boskiego stworzenia i Boskiej artykulacji? Nader sugestywna jest żydowska odpowiedź, dziś odnowiona w postaci etyki Levinasa. Mowa wymaga słuchacza i – jeśli to możliwe – odpowiedzi. Do kogo w „Genesis” (1,26) Bóg mówi „naase adam” – „uczynimy ludzi”? Do własnej samotności w tej właśnie chwili, w której ma zostać położony jej kres dzięki stworzeniu człowieka, który słucha, który odpowiada i który oponuje. Echo tego znajdujemy w ujęciu, które źródłem mowy czyni transcendentny dialog. Mówimy, ponieważ zostaliśmy wezwani do odpowiedzi; język w najbardziej źródłowym sensie jest powołaniem. Ale i tu spostrzegamy, że mogło być – zawsze może być – inaczej. Stworzenie, podobnie jak wiersz, obraz czy traktat metafizyczny, mogło pozostać czystą, niemą myślą⁹⁴. Narrator Rymkiewiczowski dokonuje aktu kreacji – stworzenia i tworzenia właśnie poprzez gadaninę, która być może nosi także znamiona lęku, że dzieło mogło nie powstać. Steiner polemizuje z tezą Blooma, jakoby każde tworzenie było zapisem sytuacji lękowych, bliższe mu jest ujęcie, które zakłada tajemnicę wspólnego poczęcia, wielką dialogiczność. Tylko słowa Boga pod własnym adresem są sensu stricte monologami. W wypadku nawet najbardziej „oryginalnego” – w najsilniejszym z sensów – artysty jest ów monolog polifoniczny. Nierównowaga powodowana przez te głosy, wytrącenie ze sterylnej stabilności uruchamia wyobraźnię, która stara się zamieszkać w alternatywnych formach⁹⁵. Odwołując się właśnie do myśli żydowskiej, utworzyć można figurę golemiczną, nowe życie, które odda siłę Rymkiewiczowskiego tekstu. Golem to hebrajskie słowo, które występuje w Biblii tylko w jednym miejscu, w psalmie 139, 16, który tradycja żydowska wkłada zawsze w usta samego Adama. Golem oznacza tutaj, i z pewnością w późniejszych źródłach, coś jeszcze nieukształtowanego, pozbawionego formy (...) W tym właśnie sensie Adam nie dotknięty jeszcze tchnieniem Boga określany jest mianem golema⁹⁶. W Bakecie o tę właśnie życiodajną siłę toczy się gra. Teraz ta adamiczna iskra pozwoli rozniecić mu (poecie – dopisek mój) własny ogień; osiągnąć wzniosłość niezależną od wielkości prekursora⁹⁷. Na tym etapie właśnie toczy się walka o życie. Bielik-Robson podkreśla, że komentarz do tego zabiegu rewizyjnego może stanowić historia Jakuba, mocującego się z Aniołem lub próbującego Izaakowi wykraść błogosławieństwo, które powinien dostać Ezaw. Przypomina, że po

⁹⁴ George Steiner, *Gramatyki tworzenia. Na podstawie wygłoszonych w roku 1990 wykładów imienia Gifforda*, przeł. J. Łoziński, Poznań 2004, s. 35.

⁹⁵ Tamże, s. 81.

⁹⁶ Gershom Scholem, *Kabała i jej symbolika*, przeł. R. Wojnarowski, Kraków 1996, s. 177.

⁹⁷ Agata Bielik-Robson, *Sześć...*, s. 227.

hebrajsku błogosławieństwo znaczy „więcej życia”⁹⁸. O ten właśnie nadmiar życia, o tę iskrę, która mogłaby ożywić golema toczy się w *Bakecie* walka, trwa staranie, żeby wydrzeć prekursorowi tajemnicę cudu kreacji. Tu Rymkiewicz próbuje przejąć nie sam tekst, lecz ducha. Trudno zdefiniować ten delikatny materiał – tożsamość, istnienie, wszystko, co składa się na to jedno konkretne jednostkowe życie przeniesione w symboliczną przestrzeń literackiego znaku. Tu Mickiewicz nie jest tekstem, lecz mitem, w który Rymkiewicz próbuje ożywić w wykreowanym przez siebie kształcie. I wykorzystując pozycję biografę zamienić miejsca – już nie „my z Niego wszyscy”, jak chciałby Krasiński, ale On (wielki mit poetycki) z Rymkiewicza. Skromniejszego niż Konrad, bo biorącego sobie rząd tylko nad jedną duszą.

W trzecim rozdziale, zatytułowanym *Apokalipsa romantycznej wyobraźni*, próbuję podjąć się analizy ostatniej książki cyklu, czyli *Do Snowia i dalej...* Ponieważ jednak ta część nie została pomyślana jako ostatnia, a żadna kolejna nie ukazała się, trudno powiedzieć, czy spotkanie silnych poetów uzyskało jakieś ostateczne rozstrzygnięcie. Tom *Do Snowia i dalej...* wyraźnie rozpada się na dwie części – jedna poświęcona jest Płuzynom i ich właścicielowi Michałowi Wereszczace, druga zaś opowiada o Snowiu i Ludwiku Spitznaglu, który bywał tam gościem i który popełnił tam samobójstwo. Wybierając takich bohaterów Rymkiewicz wyraźnie odwołuje się także do dwóch modeli romantycznej egzystencji – modelu Jana Jakuba Rousseau, bo tak w powieści nazywano Wereszczakę i modelu Wertera, bo na jego postać stylizowany jest Spitznagel. W ten sposób narracja próbuje prześledzić meandry romantycznej wyobraźni – doświadczenia autentyczności, któremu poświęcił swoje pisma Rousseau i doświadczenia serca, za które życie oddał Werter. Nie ma znaczenia fakt, że te postaci reprezentują różne porządki – porządek życia i porządek dzieła. Zdaje się, że tego typu ograniczenia nie mają znaczenia dla Rymkiewiczowskiego romantycznego pisanie / pisanie o romantyzmie.

Świat ostatniej części rozpięty jest między Płuzynami a Snowiem, między Rousseau a Werterem. Obie te figury mają stworzyć najważniejsze punkty odniesienia dla myślenia o romantycznej wyobraźni.

Idea autentyczności, której patronował Jan Jakub Rousseau, skupiała się na sposobie wyrażenia ja. Jego autobiograficzne *Wyznania*, podobnie jak *Preludia* Wordswortha poszukiwały takiego języka i stylu, w których ja mogłoby się jak w lustrze odbić. Piszę o tym

⁹⁸ Tamże, s. 228.

Michał Warchał⁹⁹. *Dla Rousseau własne ja nie jest (jak dla Montaigne'a) przedmiotem estetyzującej kontemplacji. Ta ostatnia wymaga zachowania określonego dystansu, a tego Rousseau najbardziej pragnie uniknąć. Intensywności przeżywania, która stanowi rzeczywistą siłę napędową wszelkich jego prób pisarskich, towarzyszy nieustanne przekonanie o nieadekwatności wszelkiej artykulacji i symbolizacji przeżycia. Stąd konieczność ponawiania wysiłków układających się w nieprzerwany monolog, w którym Rousseau posługuje się wciąż nowymi metaforami – przebraniami (...). Artykulacje nie tworzą dialektycznego ciągu, w którym symbolizacja mniej adekwatna ustępuje miejsca bardziej adekwatnej. Monolog Rousseau bliższy jest Freudowskiej figurze przymusu powtarzania, w którym następuje wieczny powrót tego samego elementu bez możliwości ostatecznego wypowiedzenia go*¹⁰⁰. Przekonanie takie wydaje się szczególnie bliskie Rymkiewiczowskiemu sposobowi snucia opowieści. Z rozlicznych powtórzeń, wariacji, tematycznych obsesji, nieustannie obecnych w tekstach autora *Baketu*, wyłania się próba poszukiwania takiego zapisu, który jak najdoskonalej zmniejszyłby dystans między ja a jego przeżyciem, który pozwoliłby odtworzyć to, co było naprawdę w chwili doznania. *Jedyną instancją, która może dokonać tego wyjścia poza czas i zarazem odtworzyć przeszły łańcuch „poruszeń duszy”, jest wyobraźnia. Oczywiście jest to siła ambiwalentna – z jednej strony pomaga pamięci, kataloguje przeszłe doznania i pozwala je wypowiedzieć, z drugiej strony wyobraźnia człowieka żyjącego w społeczeństwie niejako przenosi go poza niego samego, każe mu antycypować przyszłe nieistniejące sytuacje i uniemożliwia osiągnięcie wymarzonej jedności samoobecności*¹⁰¹. Uwalniając niejako swojego bohatera Wereszczakę od takiej przerażonej wyobraźni, której naturalnym środowiskiem działania jest miasto, umieszcza go Rymkiewicz w najbardziej dlań przyjaznym, swojskim i oddalonym od wielkiego świata miejscu, czyli w Płużynach. Wyjęta z niebezpieczeństw myślowego zniewolenia i zagrożeń fałszem przestrzeni, staje w prawdzie przeżycia. Płużyńskie okolice to miejsce, gdzie rodziły się niektóre ballady z Mickiewiczowskiego tomu, który zapoczątkował romantyzm. Komfort niekonwencjonalnych lub społecznie nieakceptowanych zachowań zapewnia Wereszczace pozycja *pana na Płużynach*, który może pozwolić sobie na badanie głębin jeziora Świteź, łowienie świtezianek, hodowanie kwiatów w oranżerii i goszczenie młodego romantycznego poety Adama Mickiewicza. Płużyny to miejsce, w którym działa jedynie dobra, pomocna wyobraźnia. Rymkiewicz odwołuje się przy ich opisie do Heideggerowskich kategorii

⁹⁹ Michał Warchał, *Autentyczność i nowoczesność. Idea autentyczności od Rousseau do Freuda*, Kraków 2006, s. 18.

¹⁰⁰ Tamże, s. 40.

¹⁰¹ Tamże, s. 63.

prześwitu. Przezroczystość jeziora i prześwit lasu, właściwie leśna przecinka, stawiają tę przestrzeń w momencie istoczenia, nieskrytości, ujawniania. A zatem w momencie, który dociera do źródeł romantycznej poetyckości, tej rodem z *Ballad i romansów*. Tajemnice jeziora Świtez idealnie nadają się do przyjrzenia się temu romantycznemu obrazowaniu. *Od niego (od Rousseau – dopisek mój) rozpoczyna się epoka „obrazu romantycznego”, epoka, w której język staje się wszechwładnym demiurgiem, który zarazem przekazuje i zamazuje to, co przekazywane, tworzy iluzję referencji, na którą nieustannie dajemy się złapać. Romantycy spierają się z Rousseau, ale najważniejszy element Rousseauńskiego przekazu pozostaje u nich nienaruszony: obraz poetycki jest zawsze spojrzeniem z drugiej strony lustra, świadomym, że miejsce iluzji jest tam, gdzie zwykle sytuujemy to, co „rzeczywiste”*¹⁰².

Wyobraźnia, która nie jest odpowiedzialna za niefrasobliwe zmyślanie, lecz pomaga w wydobywaniu autentycznego przeżycia, stanowi i temat, i materiał Rymkiewiczowskiego pisania.

*O wyobraźnia ! która się unosi
Przed pieśni mojej okiem i postępem,
Jak samorodny opar; tu ta władza,
W całej potędze swoich darów, drogę
Mi zaszła; w niej się, jak w chmurze, zgubiłem:
Stałem, nie czyniąc próby, by się przedrzeć;
Lecz dziś mej duszy świadomej rzec mogę
„Uznaję świetność twoją”: w takiej sile,
Co się narzuca, w takich nawiedzeniach
Groźnych obietnic, kiedy światło zmysłów
Gaśnie, w rozbłyskach, co nam objawiły
Świat niewidzialny; w niej przebywa wielkość,
W niej mieszka, czyśmy młodzi czy starzy.
Nasz los, natura i dom nasz rodzinny
W nieskończoności jest, i w niej jedynie;*¹⁰³

I Rousseau, i Wordsworth eksplorowali te krainy doznawania, postrzegania i wyrażania, które pozwoliłyby na najdoskonalszą artykulację ja. Wydaje się, że podobnie dzieje się u Rymkiewicza.

¹⁰² Tamże, s. 83.

¹⁰³ William Wordsworth, *Apostrofa do Wyobraźni. Wrażenie Alp (Preludia*, ks. VI, ww. 525-536), w : *Angielscy „poeci jezior”*, wybrał, przeł. , wstępem i objaśnieniami opatrzył St. Kryński, Wrocław 1963, s. 177-178.

Drugą figurą, która wspiera to poszukiwanie, jest figura Ludwika Spitznagla. Scena jego samobójstwa rozpisana jest na kilka odsłon. On sam przybiera postać ducha, który pojawia się niespodziewanie w różnych sytuacjach. Na przykład wskazuje drogę Pigionowi, który poszukuje Mickiewiczowskich pamiątek. Żółta kamizelka nie zostawia wątpliwości co do samobójczego rodowodu Spitznagla. W utworze Goethego wyobraźnię przenika jedna myśl, doprowadzając ją niejako do kresu możliwości.

*Cóż znaczy ta szalona, bezkresna namiętność? Nie znam już innej modlitwy jak do niej. W wyobraźni mej nie zjawia się żadna inna postać prócz niej i wszystkie wokół widzę tylko w związku z nią. I to sprawia, że mam niejedną szczęśliwą chwilę – dopóki znów nie muszę oderwać się od niej, ach, Wilhelmie, do tego mnie często gna serce. Gdy tak przy niej posiedzę dwie, trzy godziny i upajam się jej postacią, jej obejściem, niebiańskim urokiem jej słów, i stopniowo rozpalają się wszystkie me zmysły, w oczach robi się ciemno, ledwo co słyszę i coś mnie chwyta za gardło jak skrytobójca; gdy potem me serce bijąc gwałtownie chce ulżyć skolatanym zmysłom, a tylko jeszcze bardziej je podnieca, Wilhelmie, nie wiem często, czy żyję na świecie*¹⁰⁴.

Zdaje się, że oba te fragmenty, pochodzące z zupełnie innych porządków, oddają podobne przeżycie całkowitego oddania wyobraźni. Barthes, komentując miłość Wertera, która wypełnia każdy zakamarek jego postrzegania, pisze: *Myślę o Werterze w tej fikcyjnej chwili (fikcyjnej wobec samej fabuły), w której miałby zrezygnować z samobójstwa. Pozostałoby mu wówczas tylko wygnanie: nie oddalić się od Lotty (raz to już uczynił, bez skutku), lecz wygnać siebie z jej obrazu, albo coś jeszcze gorszego: wyczerpać szaleńczą energię, która zwie się Wyobraźnia. I wówczas zacznie się „coś jak długa bezsenność”. Taka jest cena zapłaty: Śmierć Obrazu za moje własne życie*¹⁰⁵. Życie za życie. Wygnanie z obrazu, wygnanie z Wyobraźni, czyli ten rodzaj życia, który romantycy uważali za istnienie prawdziwe, oddać za życie, to z oddychaniem i przebiegiem biologicznych procesów. Samobójca opisany przez Rymkiewicza wybiera jednak, podobnie zresztą jak Werter, życie prawdziwe, dlatego do siebie strzela. W obrazie Rymkiewicza następuje wtedy kompletne roztopienie się w wyobraźni. Owa ostateczna scena śmierci Spitznagla-Wertera nasycona jest elementami bliskimi dziełu romantycznemu i jednocześnie tymi, które obecne są w wierszach Rymkiewicza. Udaje się stworzyć kosmiczną niemal wizję samobójstwa, w której zespolą się dwie poetyki – Mickiewiczowska i Rymkiewiczowska.

¹⁰⁴ Johann Wolfgang Goethe, *Cierpienia młodego Wertera*, przeł. L. Staff, Warszawa 1986, s. 81-82.

¹⁰⁵ Roland Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przekł. i posłowie M. Bieńczyk, wstęp M. P. Markowski, Warszawa 1999, s. 159.

Najlepszym Bloomowskim komentarzem dla tej części będzie etap *apophrades* – *ponure, pechowe dni, w których zmarli powracają do swoich dawnych domów* ¹⁰⁶. *Apophrades* to ostatni etap rewizyjny. Jego poetyka świetnie koresponduje z klimatem romantycznych dziadów, wyciągniętych z jeziora świtezianek, które powracają, aby opowiedzieć swoją historię, samobójców w żółtych kamizelkach, którzy zjawiają się, aby wciąż od nowa się zabijać. Upiory wyłaniają się z także z wierszy Rymkiewicza, nie pozwalają zapomnieć. *Późny poeta w końcowej fazie rozwoju, dźwigając brzemie swojej samotnej, niemal solipsystycznej wyobraźni, na powrót otwiera swój wiersz na dzieło prekursora*. Ta wizja, która pojawia się, gdy Spitznagel celuje do siebie, kiedy obrazy Mickiewiczowskie i Rymkiewiczowskie zdają się łączyć w jakiś jeden romantyczny obraz, jeden wiersz napisany wspólnymi siłami, pokazują właśnie to poetyckie współlistnienie i otwarcie. Oczywiście ta faza nie przynosi żadnego rozstrzygnięcia. Adam Lipszyc polemizuje z Agatą Bielik-Robson, która w tym ostatnim etapie rewizyjnym widzi najsłabszy moment teorii Blooma. Uważa, że projektowi Bloomowskiemu brakuje domknięcia. Jak twierdzi Lipszyc Bielik-Robson chciałaby tu widzieć ostatni gest wdzięczności efeba wobec prekursora. Tymczasem *Bloom nie może dążyć do stanu mitycznego pojednania w krążeniu pokoleń, a to dlatego, że chce pozostać po stronie nowoczesności i udręczonego podmiotu nowoczesnego. (...) faza apophrades musi być rozumiana jako faza wyróżniona i w pewnym sensie zwycięska, a jednak wciąż jeszcze jako moment niekończącego się agonu, nie zaś jako moment spełnienia i odprężenia, dla Blooma bowiem podmiotowość wydarza się w walce, a nie rodzi się u jej kresu, w wyniku jakiegoś dialektycznego pojednania. Przyjęcie perspektywy „daru” oznaczałoby popadnięcie w mitologię i rezygnację z „nowoczesności” pojętej jako dramat zmagania wygórowanych ideałów indywiduacji z rosnącym poczuciem zapóźnienia* ¹⁰⁷. A zatem ta ostatnia faza trwa jak uścisk zapaśników-kochanków. Wyobraźnie przenikają się. Trudno oczywiście potraktować dosłownie postulat, aby wiersz efeba mógł napisać prekursor, ale w obszarze wyobraźni, do której włamał się w ostatniej książce swojego cyklu Rymkiewicz, dochodzi jednak do jakiegoś rodzaju poetyckiej wspólnoty. Wiersz Rymkiewicza wyrasta niejako z Mickiewiczowskiego świata wyobraźni. W fazie *apophrades* należałoby przełamać stylistyczny niepokój, który towarzyszy konieczności wypracowania własnego stylu, a jednak Bloom przyznaje, że *niewykluczone, że cały wysoki styl romantyczny*

¹⁰⁶ Harold Bloom, *Lęk...*, s. 183.

¹⁰⁷ Adam Lipszyc, *Międzyludzie...* s. 23-24.

*opiera się na powrocie zmarłych w szatach żyjących – zupełnie, jakby martwi poeci osiągnęli w ten sposób wolność większą niż ta, którą zdołali odnaleźć sami*¹⁰⁸.

Zakończenie pracy pełni funkcję aneksu, uzupełnienia czy dopowiedzenia bardziej niż podsumowania. Przedmiotem analizy są tu jedne z ostatnich wierszy Jarosława Marka Rymkiewicza, czyli cykl pięciu utworów poświęconych Orfeuszowi. Ponieważ postać Orfeusza jest symbolem poety, a jego śpiew symbolem poezji, interpretacja tych utworów wydaje się dobrym podsumowaniem poetyckiego agonu, jaki odbył się między Mickiewiczem a Rymkiewiczem. Rymkiewiczowski Orfeusz przybiera niezwykle kształt. Właściwie Rymkiewicza interesuje to, co zdaje się pomijać w opowieści o śpiewaku z Tracji, czyli wszystko, co może wymknąć się wzruszającej, subtelnej i poetyckiej opowieści, której Orfeusz zazwyczaj jest bohaterem. Wiersze przesycane są zatem makabrycznymi obrazami, perwersyjnymi i mrocznymi. Świetnym komentarzem do tych wierszy, byłyby hasła z *Encyklopedii*, którą Rymkiewicz poświęcił Leśmianowi. Zaświaty, w których przebywa Orfeusz *byłyby więc dziełem cierpiącego ciała, które – w swojej wielkiej mądrości – i słuchając samego siebie (słyszac „trzewia bytu mówiące”) – tworzy sobie (na pocieszenie) coś, czego nie ma*¹⁰⁹. O bólu, który zadawany jest Orfeuszowi, można byłoby powiedzieć, że jak u Leśmiana *to co obolałe lub bolące (...) jest samym centrum, istotą – ale istoty nie ma, więc czymś – wokół czego zbiera się, gromadzi istnienie*¹¹⁰. Tak jak w wierszach autora „*Łąki*” mamy do czynienia z ekspresją sadystycznego albo masochistycznego erotyzmu, ale tak i tu nie jest on celem samym w sobie¹¹¹. Rymkiewicz pozostając wierny rytmowi dystychów tworzy opowieść nie o kimś, kto przyszedł ratować życie, czyli wyzwolić z Hadesu swoją ukochaną, lecz o kimś, kto pojawił się, by wypowiedzieć śmierć. Stąd skupienie nie na pieśni Orfeusza, uciszonego Cerbera czy wzruszającego władców Podziemia. Już w pierwszym wierszu orfejskiego cyklu widać wyraźnie, że Orfeusz pozbawiony jest wiary w taki akt poetycki. U Rymkiewicza przemawiają raczej szczątki, rozszarpywane przez menady, obolałe i pokawałkowane ciało Orfeusza. Ekfrazą napisana do obrazu Gustava Moreau wyraża jakiś perwersyjny płciowy akt, w wyniku którego narodzić ma się potworne dziecko, którego pieśń będzie nie do zaakceptowania. Czy chodzić może o poezję? Orfeusz Rymkiewicza umiera na wiele sposobów. Podobny jest w tym do Gustawa,

¹⁰⁸ Tamże, s. 184-185.

¹⁰⁹ Jarosław Marek Rymkiewicz, *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001, s. 249.

¹¹⁰ Tamże, s. 28.

¹¹¹ Tamże, s. 30.

którego sytuację, nazywając ją *wewnętrzną śmiercią* analizowała Danuta Danek. Być może więc w wierszach tych wyrażone jest podobne doświadczenie, które pojawiało się już u Mickiewicza. A jednak wyrażone zostaje zupełnie odmiennym językiem, charakterystycznym bardziej dla tekstów z nurtu czarnego romantyzmu.

Zakończenie, wykorzystując wypowiedzi samego Rymkiewicza na temat natury poetyckiego słowa, jest raczej analizą wierszy w duchu poszukiwania jakiejś wspólnej poetyki, która mogłaby połączyć silnych poetów.

ROZDZIAŁ PIERWSZY

WŁAMANIE DO NARRACJI

(„ŻMUT” I „KILKA SZCZEGÓŁÓW”)

Między myślą mocną a słabą

I w strzępach, co kochałeś
I w strzępach Daniel Naborowski, 1911,
wydanie Brucknera
I w strzępach przypisy Lagrange'a
J.M. Rymkiewicz, *Metafizyka*

W roku 1788 ukazało się jedno z wielkich dzieł europejskiego Oświecenia, wielotomowa książka angielskiego historyka Edwarda Gibbona, pt. „Decline and Fall of the Roman Empire”, co zwykle tłumaczy się na polski jako „Zmierzch i upadek Cesarstwa Rzymskiego”. Dziełem tym utrwalił Gibbon długo obowiązujący kanon myślenia o starożytnym Rzymie. Mówię „utrwalił”, bo przez wiele wieków odwoływano się w Europie do Rzymu jako wzoru przeróżnych instytucji państwowych i nawet cnót obywatelskich. Gibbon stawiał znak równości pomiędzy Cesarstwem Rzymskim i porządkiem cywilizacji; wraz z jego upadkiem zaczął się na długo czas chaosu i tzw. „mroków średniowiecza”. Dopiero ponowne odkrycie starożytnej myśli i sztuki zaowocowało zjawiskiem humanizmu i wreszcie panowaniem rozumu, czyli Oświecenia¹¹².

W tomie *Metafizyka* (1963), wydanym cztery lata przed publikacją esejów o klasycyzmie, pojawia się wiersz Jarosława Marka Rymkiewicza pt. *Gibbon*, opatrzonego przypisem, w którym autor zastrzega się, że włożone w usta Gibbona treści z pewnością nie odpowiadają poglądom angielskiego historyka. Upadek, który obwieszcza liryczny Gibbon, jest o wiele smutniejszy i o wiele bardziej poetycki.

¹¹² Czesław Miłosz, *Upadek Cesarstwa Rzymskiego, czyli coś dla zwolenników śródziemnomorskiego mitu*, Tygodnik Powszechny 2002, nr 48.

*Tyle pamiętam. Ziemia jest niczyja,
Ta krew niczyja i imię niczyje,*

*I ta peruka, włos suchy i biały,
Dotknięty ostrzem pióra, które płomień trawi.*

*Tyle pamiętam. Chwila nas złączyła,
Wiek nas rozłączy. A to, co zostaje,*

*Jeśli zostaje, nie jest, czym być miało,
I szkielet margrabiny w płonącej pościeli*

*Uniosq, bo sądzone, prądy oceanu,
I Hadrian, z gołą głową, w śniegach Kaledonii,*

*Zapomni, po co płynął, i będą słuchali
Leżąc w rzeźbionych łóżach, sobie tylko wierni
(...)
Oktawian znów w senacie. A to, co być miało,
I to, co będzie, nie spełnione nigdy,*

*Trwa we wspomnieniu tylko. Po nas co zostaje?
Szelest krwi, szelest liści, sucha dykcja ptaków¹¹³.*

Tak upada Rzym Gibbona. A właściwie nie tyle upada, co rozpada się, bo w wierszu Rymkiewicza nie ma gwałtowności upadku. Jest raczej rozpływanie się, kruszenie, erozja. Tworzony przez poetę krajobraz przypomina rysunki Piranesiego, choć chyba w nich więcej jest śladów dawnej wzniosłości i świetności niż w tym poetyckim obrazie. Tu wszystko się wysusza, rozwiewa i próchnieje. Pamięć zostaje podarta na strzępki. Zdarzenia spełniają się i nie spełniają jednocześnie, istnieją i giną w tej samej chwili. Sensowność ich bycia jest w każdym momencie negowana przez warunkowe tryby ich wydarzania się. A zatem

¹¹³ Jarosław Marek Rymkiewicz, *Metafizyka*, Warszawa 1963, s. 26-27.

historyczność przegrywa. I aż chciałoby się napisać, że przegrywa z naturą, z zaroślami, które wyrosną na ruinach, niczym w romantycznej poezji, tworząc kurhan, miejsce symbolicznego triumfu natury nad kulturą¹¹⁴. Dlatego Rymkiewicz próbował zawiesić czasowość. W „*Metafizyce*” podjął już z całą świadomością walkę z relatywizmem historycznym i wszystkimi konsekwencjami, jakie niósł on od stuleci poetyce klasycznej. Zgodnie z klasycznym prawidłem głoszącym, iż poezja winna mieć charakter uczony, Rymkiewicz postanowił oprzeć filozoficzne podstawy harmonii świata na naukowym osiągnięciu naszego stulecia. Zwrócił się do Junga i do jego teorii archetypów, która – jak mniemał – powinna go wyzwolić od ciężaru czasu. Albowiem, aby ocalić pojęcie harmonii, Rymkiewicz musiałby zniszczyć czas. To rozbijanie klepsydry, ściślej zaś – walka ze specjalizacją czasu, nieuchronnym następstwem zmienności świata i perspektyw poznania, jest znakiem szczególnym wielu XX-wiecznych klasyków¹¹⁵. Dalej wskazuje Przybylski próby scalenia podmiotu, który na wzór Jungowskiego człowieka kolektywnego w *Metafizyce* Rymkiewicza mówi: „Nimi ho Bias”, „Io sono Dante”, „Jam jest Naborowski”, „Ich bin Goethe” i „Jestem Rymkiewicz”¹¹⁶. Tak przemawia podmiot, któremu wydaje się, że może stać się kulturowym medium.

Choć Rymkiewicz próbował scalać świat w pomyśle dawnej harmonii, ten rozsypywał się. W tomie roi się od strzępów, kawałków, fragmentów, które w równej mierze są śladami tego, co zostało, jak tego, co odeszło. Znaczącym wierszem tego tomu wydaje się tekst *Nie mów tego dzieciom*, którego motto zaczerpnięte z Pounda brzmi ironicznie: *Quite simply: I want a new civilization*.

I w strzępach, co kochałeś (...)

I niech tynk odpadnie ze ścian

ale nie mów tego dzieciom

(...)

No to porzuć teraz plug i czerwone woły

No to odlóż to pióro

Czy pleśń czy rdza

No to posłuchaj: o czym mówią zmarli

¹¹⁴ W tym kierunku zresztą zmierzają interpretacje Marzeny Woźniak-Łabieniec – M. Woźniak-Łabieniec, *Klasyk i metafizyka. O poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*, Kraków 2002.

¹¹⁵ Ryszard Przybylski, *Polska poezja klasyczna po roku 1956*, Pamiętnik Literacki 1964, z. 4, s. 533-534.

¹¹⁶ Przybylski z prawdziwym entuzjazmem podszedł tylko do projektu klasycyzmu według Zbigniewa Herberta.

No to posłuchaj: nie mają ci nic do powiedzenia

Czy to pleśń czy rdza

*I niech się już zacznie*¹¹⁷

Ten ukrywany przed dziećmi strzęp, osypujący się ze ścian tynk, pleśń i rdza wciąż towarzyszą próbom sztukowania i odnawiania świata. To, co pruje się i osypuje, jest, jak się zdaje, tym, czego Rymkiewicz nie może spoić, odpowiedzią poruszanej ze śmiertelnego spokoju rzeczywistości. W tomie roi się od epitafiów. Epitafiami są zarówno krótkie wiersze, jakie poeta stara się pisać w starożytnej dykcji, jak i stylizacje na postrzępione czasem epigramaty Alkajosa czy gnomy Heraklita. Ten epitafijny ton, poetyka strzępu i tynku pokazują to, co się czasowi oparło w całej wzniosłości fragmentu i w całej żalosnej reszcie.

Historia jest u Rymkiewicza domeną śmierci i rozkładu, ale nie tylko dlatego, że ona sama umiera, co jeszcze poecie przyszło zaakceptować, ale przede wszystkim dlatego, że wraz z nią odchodzi wszystko, co gwarantowało harmonię, którą Rymkiewicz starał się ocalić. Umiera czas historii. *Mocna myśl* historyczna, oparta na dialektycznym postrzeganiu procesów historycznych, zakorzeniona w metafizyczności, odchodzi. Pojawia się czas *myśli słabej*, myśli, która ujmuje byt w kategoriach przygodności i zdarzeniowości. Te pojęcia zaczerpnięte są z pism Gianniiego Vattimo¹¹⁸. *Myśl mocna (...) cechuje się tym, że rozpatruje byt czy raczej byty, w kategoriach obecności, trwałości, stabilności. Jest to myśl zakładająca możliwość bezpośredniego – pozbawionego kulturowych, historycznych, językowych mediacji – dostępu do bytu (...) Dla myśli mocnej punktem wyjścia będzie zawsze problem początku, fundamentu, ufundowania – czy to w tradycyjnej wersji metafizyki arystotelesowskiej, akcentującej znaczenie pierwszych zasad, archai, czy też w wersji historycystycznej, heglowskiej, operującej kategoriami spełnienia, zwieńczenia, finalności. Myśl mocna pojmuje historię jako ruch linearny, progresywny, jednokierunkowy, jej narzędziem jest pojęcie totalności, utożsamiane z prawdziwością jako dokonaniem, pełnym rozwinięciem wewnętrznej istoty jakiegoś zjawiska (jak mówił Hegel: „Prawda jest całością. Całością zaś jest tylko taka istota, która dzięki swemu rozwojowi dochodzi do swego ostatecznego zakończenia” – G.W.F.Hegel, Fenomenologia ducha, przeł. A. Landman, Warszawa 1983, s.28.), oraz zawłaszczeniem (ri-appropriazione) jako zniesieniem alienacji i odzyskaniem, przywróceniem tego wszystkiego, co w toku historii odrzucone, wykluczone, zatracone. Dla Vattimo kres myśli mocnej jest kresem nowoczesności, jest utraconą na zawsze całością. Takie myślenie w*

¹¹⁷ Jarosław Marek Rymkiewicz, *Metafizyka*, Warszawa 1963, s. 7-8.

¹¹⁸ Gianni Vattimo, *Dialektyka, różnica, myśl słaba*, przeł. M. Surma i A. Zawadzki, Teksty Drugie 2003, nr 5.

kategoriach przejścia między *myślą mocną* a *słabą* jest pomocne w czytaniu Rymkiewicza. Należy chyba wydobyć nie to, czy jest on autorem wiary w trwałość Koloseum czy autorem ruin, lecz przede wszystkim pokazać tę linię napięć między utraconą całością a zastanym fragmentem, strzępkiem, śladem. To pisarz rozdarcia, który próbuje je zasłaniać różnymi maskami. W latach 60. była to maska klasyka. Wydawało się, że Rymkiewicz w swoich manifestach z tamtych czasów¹¹⁹ z nostalgią i żalem spoglądał w stronę dawności, starych wzorów, które budowały spójną wizję świata. Ten wizerunek obrońcy klasycyzmu na wiele lat przylgnął do Rymkiewicza. Tymczasem jest on pisarzem, który próbuje budować na ruinach dawnych fundamentów, i któremu budowle wciąż się rozsypują. To napięcie widać doskonale nawet w formach, które pisarz dla siebie obiera, lub które sobie sam wynajduje – pragnie napisać spójną biografię Mickiewicza, ale zdaje sobie sprawę, że to, czym dysponuje, to tylko szczegóły, to tylko żmut. Chce dać encyklopedyczny obraz poezji i życia Leśmiana czy Słowackiego, a okazuje się, że encyklopedia pokawałkowana jest na hasła, które rozbijają jej spójność. W poezji dochodzi w końcu do wniosku, że najdoskonalszą formą mówienia o świecie jest gadanina, a zatem strzęp głosu, nieuporządkowanie mowy, zasłyszana szczątkowość opowieści.

Ten stan bycia „pomiędzy” u Vattimo określa zapożyczone z pism późnego Heideggera słowo *Verwindung* – *co można przetłumaczyć jako przyjście do siebie (w sensie wyzdrowienia, ochłonięcia, a także powrotu)* ¹²⁰. Vattimo chodzi o stosunek do dziedzictwa metafizycznego – z jednej strony oddziela nas od niego poczucie obcości, z drugiej zaś pełna szacunku pamięć, która sprawia, że wciąż czujemy się w nim zanurzeni. Świadectwem tego rozdarcia pozostaje dwuznaczny status dzieła sztuki, nieustannie kwestionującego własne podstawy, chętnie korzystającego z parodii czy cytatu, ironizującego. *Verwindung* jest w filozofii Vattimo pojęciem bliskim pojęciu *Andenken* – *pamiętania, rozpamiętywania* – również zaczerpniętym z pism późnego Heideggera. *Andenken* ma dla myśli postmetafizycznej takie znaczenie, jakie posiada pojęcie fundamentu, czy też ufundowania w metafizyce. *Rozpamiętywanie, Andenken, i bliska mu kategoria pietas* – troski, szacunku, dbałości – pojawiają się wtedy, gdy odrzuca się postulat filozofii nie tylko jako przedstawienia, ale także jako filozofii krytycznej, próby adekwatnego opisu aktualnej sytuacji kulturowej, politycznej, czy też diagnozy stanu rzeczy, która jest wciąż mocno związana z kategorią zniesienia, przekroczenia, zastąpienia zdezaktualizowanego opisu w imię opisu lepszego, bardziej

¹¹⁹ *Czym jest klasycyzm* 1967 i *Myśli różne o ogrodach* 1968.

¹²⁰ Gianni Vattimo, *Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, wstęp A. Zawadzki, Kraków 2006, s. 35.

adekwatnego i przystającego do rzeczywistości (...) Andenken bliskie jest kategorii sagen, opowieści, narracji.(...) Pamięć, myśl rozpamiętująca, to forma zsekularyzowana filozofii jako metafizyki, czyli dążenia do ugruntowania, która jednak zamiast fundamentu daje pewną płaszczyznę porozumienia i mediacji¹²¹. Myśl rozpamiętująca jest oczywiście myślą słabą. Tekst utkany z takich myśli strzępi się i pruje, w takim samym stopniu odsyła do całości, jak i do fragmentu, strzępu. Zrywa z monumentalną wizją literatury i każdej innej dziedziny sztuki. A jeszcze precyzyjniej: reinterpretuje pojęcie monumentalności. Vattimo zwraca uwagę na przewrotność Horacjańskiego motywu aere perennius. Pomnik poety, czy ogólniej artysty, jest rodzajem nagrobka, który odsyła raczej do kruchości, symbolizuje śmiertelność i skłonność do rozpadu, ze swej natury wystawiony jest na niszczycielskie działanie czasu¹²². Vattimo przywołuje słynne, analizowane przez Heideggera, zdanie Holderlina, jakoby to, co pozostawało, ustanawiali poeci, ale zaznacza, że to co zostaje, nie nosi znamion trwałego uniwersalnego przesłania, istnieje raczej jako ślad, strzęp, drobina, wspomnienie¹²³. Rymkiewicz przeczuwa swoim pisaniem tę zmianę, która nastąpiła między nowoczesnym zaufaniem w całość i fundament a ponowoczesną świadomością rozpadu dawnych podstaw. W *Żmucie*, podejmując zagadnienie dawnej mickiewiczologii, pisze: *Coś w rodzaju monografii Kleinera jest dziś nie do napisania i nie do pomyślenia, bowiem sposób uporządkowania materiału zaproponowany przez tego badacza wydaje się nam całkowicie sztuczny: całość, którą udało mu się ułożyć, nie ma nic wspólnego z tamtą całością, która istniała w czasie przeszłym. Ale nie można tu mówić o pomyłce czy błędzie Kleinera, bowiem wynika to z naszego poczucia fragmentaryczności egzystencji. Fragmentaryczności i – jak by to powiedzieć – jej niewykończenia, nieobrobienia. Nasza egzystencja jest taka jakaś, i znów brak mi tu słowa, ale właśnie taka jakaś: nieporządnie uszyta, nieobrobiona, niedopięta, tu się drze, tu pęka* (Ż,159). Ta intuicja towarzyszy Rymkiewiczowi zawsze, gdy zasiada do opisanego życia, *tekstu życia*. *Tekst życia* to metafora bardzo poetycka, ale łacińskie *textus*¹²⁴ to także tkanina, splot nici, które dają początek materiałowi i opowieści. Zbiór nici, które nietrudno wyciągać i pruć. Znowu więc wraca myśl o formie niedopiętej i nieobrobionej. Totalność Rymkiewiczowskiego projektu nosi w sobie zagrożenie dzieleniem, kawałkowaniem, rozpadem. Dlatego zdaje się, że program Rymkiewicza, mimo tych deklaracji, które mogłyby sugerować pragnienie ujęcia w całość, daleki jest od spójności. Tekst życia, jaki pisarz próbuje uchwycić w biograficznych cyklach poświęconych polskim

¹²¹ Andrzej Zawadzki, *Wstęp*, w: Gianni Vattimo, *Koniec nowoczesności...*, s. IX-X.

¹²² Gianni Vattimo, *Koniec nowoczesności...*, s. 79.

¹²³ Tamże, s. 63.

¹²⁴ *Słownik łacińsko-polski*, red. M. Plezia, Warszawa 1999, s. 375.

autorom (Mickiewiczowi książki z cyklu *Jak bajeczne żurawie*, Słowackiemu *Juliusz Słowacki pyta o godzinę* i *Słowacki. Encyklopedia*, Fredrze *Aleksander Fredro jest w złym humorze* i Leśmianowi *Leśmian. Encyklopedia*), jest poszarpany. Rozpad tej literackiej tkaniny odbywa się za zgodą autora. Rymkiewicz zdaje sobie sprawę z napięć na linii całość-część i stara się właśnie te napięcia opisywać. Stąd jego poszukiwania formy, która okazałaby się bardziej i mniej pojemna jednocześnie.

Do dosłownego rozwinięcia metafory *tekstu życia* odsyła przede wszystkim *Żmut*, czyli pierwsza część cyklu *Jak bajeczne żurawie* poświęconego Mickiewiczowi. *Żmut* także jest rodzajem splotu, *to bezładnie poplątane włosy, sznurki, tasiemki* (Ż,5), kołtun. Słowo znane było na Litwie. Rymkiewicz używa tego słowa do określenia materii swojej książki – to próba oddania splątanej przeszłości, to nazwanie losów romantycznego poety, których nie daje się rozwikłać. Już na pierwszych bowiem stronach książki Rymkiewicza zawarty jest zapis klęski – gdyby udało się cokolwiek rozplątać, książka nosiłaby inny tytuł. Tymczasem przeszłość została potarmoszonym przez czas kłębkim, kołtunem. Oczywiście stwierdzenie autorskiej klęski jest pozorne. Kompozycja żmutu pozwala Rymkiewiczowi snuć opowieść dygresyjną, wielowątkową. Wyciąga po prostu dowolną nitkę, nowy temat i niespiesznie rozwija. Ta zabawa jednakże wcale nie jest niefrasobliwa, przeciwnie, wiele może powiedzieć na temat możliwości docierania do przeszłych zdarzeń. Jako komentarz warto przywołać słowa Jerzego Topolskiego, który pisząc o zagadnieniu źródeł historycznych, korzystał z metafory nici. *Stosując porównanie z nicią, proponuję interpretację metafory „związku”. Ta „krawiecka” metafora nie powinna być jednak rozumiana ani w sensie używania nici do zszywania fragmentów w jakąś całość narracyjną, ani też w sensie nici prowadzących do kłębka (przeszłej rzeczywistości). Nić w moim rozumieniu daje historykowi niezwykle subtelny związek z rzeczywistością. Owa subtelność przejawia się na przykład w wyrażeniu, że coś trzyma się na jednej nitce (to oczywiście już inna metafora, ale zbliżona w swej wymowie) czy „wisi na włosku”¹²⁵. Ta nitka właśnie jest śladem, który pozostaje i który łączy z przeszłością. Jest tym, co według Vattimo pozostaje po poetach. Rymkiewicz te ślady różnie nazywa, w *Żmucie* jest to nić, w trzeciej części mickiewiczowskiego cyklu będzie to szczegół. W *Kilku szczegółach* zresztą najdobitniej została sformułowana została metodologia badawcza, dlatego podążając za rytmem Rymkiewiczowskich skołtunień i bałaganów, od tej trzeciej części warto zacząć.*

¹²⁵ Jerzy Topolski, *Czy historyk ma dostęp do przeszłej rzeczywistości? Problem źródeł historycznych*, w: *Historia: o jeden świat za daleko? Wstęp, przekład i opracowanie E. Domańska*, Poznań 1997, s. 62.

Filozofia „Kilku szczegółów”

Jeszcze taka myśl przyszła mi teraz do głowy, głupia, więc ją tu zapisuję, zgodnie z moim programem metodologicznym, który takim właśnie myślom każe przyglądać się szczególnie uważnie: ta moja książka (uważam, że fundamentalnie naukowa) to jest jęcznica z kluckami.

J.M. Rymkiewicz, *Kilka szczegółów*

Kilka szczegółów to trzecia część cyklu *Jak bajeczne żurawie...* poświęconego Mickiewiczowi. Przewrotnością dorównuje z pewnością pozostałym częściom, a może nawet je przewyższa. Jej nieistniejący wstęp pozwala czytelnikowi już z pierwszym zdaniem zanurzyć się w świat Mickiewiczianów. *Jak to było z podorożną?* – tak brzmi to pierwsze tajemnicze zdanie, które nieuroczyście ustanawia hierarchię wartości w świecie tego tekstu. To biurko, lustro i kuferek, w którym Mickiewicz przewoził karty *Pana Tadeusza*, będą występowały tu w roli bohaterów i w roli faktów. Faktów historycznych, faktów literackich, faktów, wobec których przestaje być błędem językowym epitet „autentyczny”, bo okazuje się sensowny jako kwestia badawcza lub jako wątpliwość, którą można kierować wobec Rymkiewiczowskiej narracji. Choć pytanie o autentyzm pozostaje do końca nierozstrzygalne. *Dwie i tylko dwie są siły* – pisze bowiem Rymkiewicz - *które wspierają istnienie w jego odwiecznej walce z nieistnieniem: nasza pamięć i nasza wyobraźnia. Połączone razem, wiele one mogą* (KSz,127). Dla narracji opartej na obu tych siłach początkiem jest zawsze szczegół, na przykład właśnie podorożna, czyli rodzaj dokumentu umożliwiającego podróż, papierek ze stemplem, który musiał posiadać Mickiewicz, kiedy wyjeżdżał z Nowogródka do Wilna. Więc początek zdaje się ignorować czytelnicze pytania. Próby zarysowania jakiegoś programu badawczego pojawiają się dużo dalej w tekście. Te najwyrazistsze dopiero w czterdziestym piątym rozdziale, sprowokowane szczególnym zapętleniem rzeczywistości autora, a zatem i one zaczynają się od szczegółu, czyli od furtki:

Przerwa w pisaniu, stoję na ulicy i maluję moją furtkę: kiedyś była zielona, potem srebrna, a teraz będzie czarna. Smolista farba kapie mi z palców i z nosa, i mój sąsiad,

przechodzący koło furtki i mojego czarnego nosa, zatrzymuje się zadziwiony tym widokiem. – A to co takiego? – pyta. – Zatrudnił się pan jako malarz? To już pan nie pisze? – Ależ piszę. Tylko chwilowo to mam dość tego pisanie, a furtkę pilnie trzeba było pomalować, bo korodowała. (...) – A co pan – pyta sąsiad(...) – teraz pisze? Jaką to nową pańską książkę będziemy mieli okazję niebawem przeczytać? – Takiego mam grzecznego sąsiada. – A piszę – odpowiadam niezbyt grzecznie, bo nie lubię, kiedy ktoś mnie pyta, co piszę. – Taką książkę o Mickiewiczu. Ale to będzie książka o takim małym Mickiewiczu, czyli o Mickiewiczu dziecku. Co on jako dziecko mógł widzieć i wiedzieć. – A to nierozsądnie pan postępuje – mówi mój sąsiad. – Konkurenta pan popiera. Kto to widział: pisać książkę o kimś, z kim się do konkurencji stanęło. – I śmieje się zadowolony z tego pomysłu – rozmawia z malującym furtkę konkurentem Mickiewicza – i ja też się śmieję (KSz,266).

Rymkiewicz nie tylko był niegrzeczny, ale również okłamał swojego miłego sąsiada. Ta książka bowiem nie jest wcale o tym, co mógł widzieć i wiedzieć Mickiewicz jako dziecko. Ta książka jest o tym, co może widzieć lub wiedzieć Rymkiewicz o świecie Mickiewicza, otoczywszy się k i l k o m a s z c z e g ó ł a m i. Powinien był powiedzieć, że pisze książkę o szczelinach bytów, przez które stara się wniknąć do świata, który na pewno jest, ale pozostaje w skrytości. A szczelinami stają się właśnie s z c z e g ó ł y.

Jednakże zadowolony z żartu sąsiad, który zapewne rzeczywiście wdał się miłą pogawędkę z malującym furtkę Rymkiewiczem, sprowokował wyjaśnienia dotyczące strategii tej książki. Po rozmowie z nim pisarz?, malarz?, zafrapowany kwestią konkurencji z Mickiewiczem, sformułował bowiem metodologiczny dekalog:

1. Staraj się dorównać Mickiewiczowi. I tak mu nie dorównasz, ale starając się dorównać, będziesz miał z nim jakąś sprawę, a to będzie dla ciebie korzystne. Porównując się ze swymi współczesnymi, będziesz miał sprawę z podobnymi do ciebie, a to nie będzie korzystne(...).

2. Nie spiesz się i nie dbaj o widome sukcesy. Posłuchaj, co mówi Mickiewicz: świat duchów, niewidomy, jest potężniejszy niż widomy świat żywych. Musisz dokonać wyboru, na którym z tych światów zależy ci bardziej.(...)

3. Nie wierz tym, którzy mówią, że odniosłeś sukces, ani tym, którzy mówią, że napisałeś coś mądrego i ważnego. Czekaj na wiadomość skądinąd (...)

(...)

6. Pisz tylko dla kilku czytelników, na których naprawdę ci zależy i którym

naprawdę zależy na tym, co ty piszesz. (...) Nie jest pewne, czy ci czytelnicy są pośród żyjących: może już umarli lub może jeszcze się nie urodzili. Pisz tak, jakby to, co piszesz, miał przeczytać Mickiewicz.

7. Ktoś lub coś czeka na to, co piszesz: jakieś istnienie chce być opisane. Być może jesteś jedynym człowiekiem na świecie, który jest w stanie je opisać.(...)

8. To istnienie, które chce być opisane: może być twoje własne.(...)
(...)

10. Jesteś pisarzem, a więc jesteś umarły. Tak się masz traktować (KSz,267-269).

Na poły żartobliwa forma tego metodologicznego dekalogu nie zmienia faktu, że między Rymkiewiczem a Mickiewiczem dojdzie do agonu, poetyckich zapasów, o jakich pisał Harold Bloom.

Rymkiewiczowska wyobraźnia podobna jest do tej Mickiewiczowskiej – jest przednaukowa. Rację ma zapewne Miłosz w *Ziemi Ulro*, gdy zastanawia się nad fenomenem recepcji Mickiewicza w Polsce. Jest dla badaczy coś wstydlivego w Mickiewiczowskich mesjanizmach, towiańszczyźnie, w której tkwił nawet po opuszczeniu Koła, projektach tworzenia legionów, wypowiedziach o duszy, duchach¹²⁶, metempsychozie¹²⁷. Rymkiewicz lubi właśnie te przestrzenie wiary, przeczuć i tego, co często pomijane w naukowym pisaniu, tego właśnie *s z c z e g ó l n i e* swymi szczegółami szuka. Adamowi Poprawie w wywiadzie rzece *Mickiewicz czyli wszystko* opowiedział o swoich lekturach, interpretacjach i doświadczeniach Mickiewicza, na przykład o corocznym, zawsze lipcowo-sierpniowym czytaniu *Pana Tadeusza*. *Ze mną z latami stało się coś – zwierzał się poeta – o czym niekiedy myślę z pewnym przerażeniem, ale nic przeciw temu nie mogę. Ja czytam właściwie tylko Mickiewicza oraz książki o Mickiewiczu, nic innego mnie już nie interesuje. A jeśli czytam coś innego, to po to, żeby lepiej zrozumieć Mickiewicza. Może oszalałem, ale jeśli nie chcę uznać, że oszalałem, to muszę szukać przyczyn: dlaczego moje obyczaje czytelnicze tak się właśnie ukształtowały. Widać zaspokajam jakąś swoją potrzebę. Przecież wybierając lektury szukamy czegoś, co by nam było potrzebne, co by nam pomogło usytuować nas samych - siebie samych - w istnieniu. Mówiąc inaczej, szukamy wsparcia. Ja to wsparcie odnajduję przede*

¹²⁶ W rozmowie z Sewerynem Goszczyńskim mówił Mickiewicz: *Co wam powiadam, nie gadam tego z głowy, nie daję wam doktryny; widziałem ten świat, byłem w nim kilka razy, dotknąłem się go nagą duszą. Tamten świat nie jest w niczym różny od tego; wiercie mi, że tam zupełnie jak tutaj. Człowiek umierając nie zmienia miejsca, zostaje w miejscach do których przyłgnął duchem (w s z c z e g ó ł a c h może? – mój dopisek).* Adam Mickiewicz, *Dzieła*, opr. T. Makowiecki, S. Pigoń, L. Płoszewski, Wydanie Sejmowe, Warszawa 1936, t. XIV, s. 124.

¹²⁷ Czesław Miłosz, *Ziemia Ulro*, Kraków 2000, rozdziały 22-25.

wszystkim w „Panu Tadeuszu”¹²⁸. Lektura Mickiewicza staje się zatem lekturą mistyczną, terapeutyczną, duchową. W wywiadzie dużo jest śladów takiego czytania wielkiego romantyka. Bo to jest właśnie precyzyjniejsze określenie. Rymkiewicz czyta tyleż *Dziady* czy *Tukaja*, co samego poetę, otwiera go jak księgę. Mickiewicz staje się tekstem do odczytania, czasem tekstem świętym, przeznaczonym do medytacji, czasem rodzajem żartu, w którym należy odszukać dwuznaczność, aby zrozumieć dowcip. W ten sposób Rymkiewicz zaczyna przeżywać *istnienie podwójne*¹²⁹, niejednokrotnie wprost przemawiając do przyjaciół Mickiewicza lub wyznając miłość jego kochankom, bezkonfliktowo zdaje się przekraczać granice bytów. Zdarza się, że oscylując często na granicy egzaltacji, a zatem także śmieszności, wplata Rymkiewicz w opowieść o pannach Rostockich grających Mozarta, smutne westchnie, że ani Ewa, ani Wawrzek nie grają na fortepianie¹³⁰. Aż chciałoby się zapytać niejednokrotnie o autorski dystans, o to, czy takie wyznawanie wiary w Mickiewiczowską świętość i obcowanie duchów nie jest jakąś wielką kpiną. Albo naiwnością. Albo prowokacją. Rymkiewicz słynie przecież z tez prowokacyjnych. W jednym z artykułów przytaczał z autorską powagą opinię bywalca odeskiego salonu, jakoby Mickiewicz podczas improwizacji unosił się w powietrzu¹³¹. Należy odrzucić jednak te przypuszczenia. Teksty Rymkiewicza są w jakimś sensie humorystyczne, ale odbywa się to raczej na poziomie stylu, jakby porywała pisarza słowna zabawa w istnienie, zresztą tak samo Mickiewiczowskie, co jego własne. Poza tym jednak te teksty wydają się poważne, rzetelnie udokumentowane.

Rymkiewicz uwielbia kroniki, listy, wspomnienia i pamiętniki, plany miast, dawne rozkłady jazdy pociągów, mapy. Kalendarze i spisy inwentaryzacyjne. Z nich buduje świat swojej opowieści, swoją *Ziemię Ulro*. A jednak, mimo precyzji i milionów fiszek, które przysłużyły się konstrukcji Mickiewiczowskiego świata, pozostaje on przestrzenią wyjętą spod naukowej kontroli. Dorota Wojda nazywa tekst Rymkiewicza *anastylosem*, architektoniczną rekonstrukcją brakujących elementów, w której dokładnie zaznacza się to, co

¹²⁸ Mickiewicz czyli wszystko. Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia A. Poprawa, Warszawa 1999, s. 168.

¹²⁹ *Każdy kto cokolwiek kiedykolwiek napisał, jakąś książkę (...) wie, że po to się właśnie pisze, że na tym polega radość (jedyna), jaką się ma z pisania: kto coś pisze, podwaja swe istnienie, istnieje podwójnie. Jestem w Warszawie, na ulicy Filtrowej, i jestem w Sevres, idę z nimi (z Mickiewiczem i Bohdanem Zaleskim – mój dopisek) w kierunku Saint-Germain-en-Laye, i jestem w Zaosiu, przechodzę obok cmentarza, tego, który jest na skraju sosnowego lasu. Istnieje podwójnie, cudownie się podwoiłem* (KSz, 100-101).

¹³⁰ Żona i syn Rymkiewicza (KSz, 73).

¹³¹ Jarosław Marek Rymkiewicz, *Trzy drobiazgi Mickiewiczowskie*, w: *Romantyzm. Janion. Fantazmaty. Prace ofiarowane Profesor Marii Janion w jej siedemdziesięciolecie*, red. D. Siwicka i M. Bieńczyk, Warszawa 1996, s. 49.

pierwotne, a co zrekonstruowane ¹³². U Rymkiewicza jednak nie do końca te szwy widać. On próbuje snuć opowieść jednolitą. Element, który dokleja do Mickiewiczowskiego posągu, szczegół właśnie, bardzo szybko wtapia się w materię tego dzieła - opowieści.

Z zachowanej relacji Edwarda Chłopickiego, który wspomina, jak spacerując z Mickiewiczem ulicami Paryża, słyszał często porównanie krajobrazów Ruty z lasami Fontainebleau, Rymkiewicz wywodzi:

Właściwie nie tak mało – trzeba się tylko przyłożyć – o Rucie wiadomo. Szkoda, że dwór prawie niewyobrażalny i z widokami Fontainebleau porównujemy coś, czego nie widzimy lub widzimy mgliście. Jest w tym zresztą coś, co mi się bardzo podoba i co, pisząc tę książkę, nauczyłem się cenić: (...) może coś, co się konkretyzuje niecałkowicie – widzimy tylko kilka szczegółów, wokół nieistnienie – jest ze swej istoty piękniejsze od czegoś, co zdolne jest skonkretyzować się szczegółowo i całkowicie. Kilka grusz w sadzie, kilka topól na zboczu wzgórza, do tego mostek i stara dzwonnica, a wszystko to zlepione czy połączone nieistnieniem, które jest pomiędzy. (...)

Trzeba tu jeszcze wspomnieć dwa ważne szczegóły: rzodkiew oraz Johasię, obie w Rucie (KSz,71,74).

Johasia, jakaś ruciańska miłostka Mickiewicza, i rzodkiew, wyraz, którego używał w listach do brata, być może jako rodzaj szyfru, stają na tym samym poziomie. I nie jest to chyba prowokacja. Oba te fakty uzyskują bowiem ten sam status istnieniowy – szczegółów pomiędzy nieistnieniem. Przy okazji zaznacza Rymkiewicz, że istnienie szczegółu wydaje mu się atrakcyjniejsze, *coś, co się konkretyzuje niecałkowicie – jest ze swej istoty piękniejsze*. A nawet chyba paradoksalnie – jest pełniejsze. Ta Rymkiewiczowska koncepcja szczegółu świetnie komponuje się z romantyczną ideą fragmentu. Pisarze doby romantyzmu powołują do życia *nie pełny, zaokrąglony, zamknięty utwór – ale dzieło fragmentaryczne, bez początku niekiedy i końca, literaturę otwartych konstrukcji poetyckich, sugerującą czytelnikowi perspektywę przesuwania jego granic – w nieskończoność*¹³³. Anna Kurska źródeł takiego myślenia fragmentarycznego upatruje w XVIII-wiecznym upodobaniu do odnajdywania pamiątek, ruin budowli czy pomników, uszkodzonych rękopisów. W jakimś sensie staje się Rymkiewicz kolekcjonerem pamiątek – strzępków, szczątków, fragmentów – szczegółów. Fragment idealnie wpisywał się w romantyczną filozofię istnienia. Według Kurskiej

¹³² Dorota Wojda, *Tekst jako anastylos. Przedmiot i ciało w twórczości Jarosława Marka Rymkiewicza*, w: *Codienne, przedmiotowe, cielesne. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku*, red. H. Gosk, Warszawa 2002.

¹³³ Anna Kurska, *Fragment romantyczny*, Ossolineum 1989, s. 9.

uwypatnia on podstawową dychotomię romantyczną: *skończoność* - *nieskończoność*¹³⁴. Fragment staje się śladem istnienia w nieskończoności, aktem kapitulacji wobec niemożności opisanego, co całościowe, ale chyba również triumfem nad samookłamującą się pełną i uładowaną konstrukcją dzieła klasycystycznego. Fragment jest właśnie szczeliną, przez którą prześwieca całość bytu. Szczegół Rymkiewicza ma taką samą sygnaturę. W dodatku wzbogacony jest jeszcze własną konkretnością, bo chociaż jest urywkiem, drobiazgiem rzeczywistości, jego istnienie ociera się o materialność – jest przecież zapiskiem, notatką ze wspomnienia, wpisem w księdze. Lub rzodkwią albo Johasią. Szczegół Rymkiewiczowski staje się sposobem mówienia o przeszłości, rodzajem doświadczenia historycznego, o jakim można przeczytać u Ankersmita. Narracja Rymkiewicza jest przecież opowieścią o historii. Ankersmit, badając, w jaki sposób język buduje doświadczenie historyczne, powołuje się na dwie strategie – Huizingi i White’a. Wydaje się, że Rymkiewicz często podąża drogą autora *Jesieni średniowiecza*. Huizinga wspomina, jak wystawa obrazów Van Eycka ukołysała w nim tęsknotę obcowania ze światem minionej średniowiecznej rzeczywistości¹³⁵ i zrodziła pomysł stworzenia literackiego zapisu takiego doświadczenia. Fascynacja sensytywistami pomogła pisarzowi szukać językowych ekwiwalentów doświadczeń zmysłowych. Takie pragnienie p o c z u c i a p r z e s z ł o ś c i towarzyszy także, jak można sądzić, Rymkiewiczowi. Konstruuje sobie Mickiewiczowskie muzeum szczegółów, które ma się stać jego własną wystawą obrazów Van Eycka. W tym muzeum na równych prawach istnieją list, wspomnienie, XIX-wieczny cennik z paryskiej jadłodajni, w której żywił się Mickiewicz, lustro, które musiało wisieć w Nowogródku czy poszukiwany obraz Matki Boskiej, przed którym padła na kolana Barbara Mickiewiczowa, oddając w opiekę swego synka, po tym, jak wypadł przez okno. Istnieją bądź nie istnieją, bo przecież tak naprawdę byt tych szczegółów jest nie do końca niejasny¹³⁶. W każdym razie Rymkiewicz potrzebuje czegoś, co pozwoli mu podwoić własne istnienie, jakiegoś punktu, w którym odsłoni się Mickiewiczowski świat, potrzebuje doświadczenia tego samego widoku z okna, głosu tej samej ulicy, wspólnej duchowości.

¹³⁴ Tamże, s. 26.

¹³⁵ F. Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. E. Domańska, Kraków 2004, s. 232.

¹³⁶ Analizując na przykład jeden z bardziej tajemniczych wierszy Mickiewicza *Śniła się zima...*, który jest przecież zapisem snu poety, Rymkiewicz opowiada: *Nie wiem, dlaczego zima pojawia się w tym śnie, który Mickiewicz zapisał w Dreźnie w marcu roku 1832. (...) Bardzo chciałbym wiedzieć, czy wtedy, kiedy Mickiewicz wyśnił tę swoją niezwykłą zimę, kiedy miał ten niezwykły sen, w Dreźnie padał śnieg, czy też panowała tam już wiosna. Myślę, że są takie zapisy, na podstawie których można by to stwierdzić. Niestety, jakoś nikt się do tego nie zabrał. (Mickiewicz czyli wszystko..., s. 211).*

Piekarski - poemat, który nie powstał

Piekarski był bandytą, który grasował w okolicach Wilna około 1810 roku. Rymkiewicz próbuje zbudować jego postać z kilku wzmianek, które zresztą nie zawsze jego postaci dotyczą¹³⁷. Udać się jednak pisarzowi ustalić, że Piekarski był nieźle wykształcony, władał biegle niemieckim i francuskim. Pochodził jednak z biednej rodziny, dlatego pełnił służbę na dworze jakiegoś magnata, skąd został wygnany za złe prowadzenie się lub kradzieże. Schronił się zatem w Ponarskich Górach i stanął na czele bandy łotrów. Do jej pacyfikacji wysłano oddział wojska i po zaciętej walce Piekarski został wzięty do niewoli i był torturowany. *Łamano go kołem? Darto z niego pasy? Wtedy już nie łamano kołem i nie darto pasów. Knutowano go, tego możemy być pewni. Karmiono go śledziami i nie dawano mu pić. Piekarski w celi u bazylianów albo w celi Turemnego Zamku chodzi po ścianie i wyje, bo chce pić. Nic z tego, Piekarski. Nie dostaniesz pić i wileńscy poeci też się tobą nie zainteresują, też cię nie opiszą* (KSz,19-20). Mickiewicz i Słowacki musieli znać historię Piekarskiego. W dodatku w gabinecie anatomicznym Uniwersytetu Wileńskiego znajdowała się czaszka Piekarskiego i *Mickiewicz, jestem tego pewien – pisze Rymkiewicz - przyglądał się, i to wiele razy, tej czaszce*. Piekarski wydawał się świetnym romantycznym tematem, pozwalał na wściekle wyartykułowanie wszystkich wściekłych pytań tamtej epoki. Pytań dotyczących istnienia, społeczności, historii i Boga. A zarazem pytań dotyczących tamtej guberni, tamtego powiatu, tych lasów i wąwozów i przepaści, co są w Ponarskich Górach. (...) *Nie potrafię wytłumaczyć – snuje dalej swą nieopowieść Rymkiewicz – dlaczego Mickiewicz i jego koledzy zlekceważyli Piekarskiego. (...) Biedny Piekarski. Dłoń Mickiewicza na twojej czaszce, ale nic z tego romantyczny zbójcu, nie zostaniesz opisany i to, co po sobie pozostawisz to trzy krótkie wzmianki, czyli prawie nic. (...) Wrzeszczysz i kopiesz nogami, bo zaraz cię powieszą – gdzie wieszano ? na podwórzu Turemnego Zamku? czy gdzieś na Pohulance, za cmentarzem luterskim, w pobliżu restauracji Malinowskiego, w której podawano w maju jadło w ogrodzie, wyśmienite szparagi? – zaraz cię powieszą, ale twój wrzask na nic, ponieważ demiurg, imię jego Mickiewicz, ma głowę zajęta czymś innym* (K.Sz.,20-21).

¹³⁷ Pojawia się więc Piekarski, powiedzmy, że w takim oto stroju: „ubrany podług ostatniej mody, w jasnozielonym fraku z krótkim stanem i długimi połami, w chustce białej na szyi, kamizelce dywdykowej, w spodniach obcistych, zachodzących na buty, spiętych od tyłu do kostek białymi guzikami, zwanymi: a la Kumberland, w kapeluszu zajączkowym czarnym z niewielkimi skrzydłami, z daleko szerszym rondem u wierzchu niż u spodu, a la Bolivar, jechał do Kalwarii na odpust”. Opis ten, pochodzący z „Pamiętników pana Kamertona” Leona Potockiego, dotyczy kogoś innego, ale Piekarski, który na pewno dbał o to, by robić wrażenie na szlachciankach spod Mejszagoły czy Pierciupia, mógł się tak właśnie ubierać. (KSz,17-18).

Gdzie się podziały pieniądze za *Pana Tadeusza* ?

W lipcu 1833 roku Mickiewicz sprzedał Jełowickiemu (pełny tekst umowy można znaleźć w „Kronice życia i twórczości”) tłumaczenie (jeszcze nie ukończone) „*Giaura*”, prawo przedrukowania czwartego tomu „*Poezji*”, „*Pana Tadeusza*” (na trzy lata) oraz prawo do wydania pełnej edycji pism prozą i wierszem (też na trzy lata). Za to wszystko Jełowicki zobowiązał się zapłacić 6500 franków (...) Ogromna suma (KSz,92-93). Rymkiewicz, przeszukując kroniki i listy z tamtego okresu, wylicza, że za tę sumę Mickiewicz (który nie ożenił się jeszcze z Celiną Szymanowską) mógłby przeżyć dość dostatnio cztery i pół roku. Tymczasem poeta już po kilku miesiącach donosi o swoich kłopotach finansowych. Rymkiewicz kilkakrotnie przewraca kartki *Kroniki życia i twórczości*, badając każdy dzień życia Mickiewicza i nic nie znajduje. Co prawda umiera wtedy Garczyński, którym opiekował się Mickiewicz, ale pieniądze na pogrzeb i pośmiertne wydanie pism poety wykładają Bernard i Klaudyna Potoccy. Gdzie więc przepadła taka suma? *Nic nie wiem, nic nie rozumiem* - wzdycha Rymkiewicz - *928 franków na miesiąc. Może on zapalał cygara stufrankowymi banknotami?* W końcu po raz kolejny zasiada nad *Kroniką...* *Gdzie on bywał, kogo odwiedzał?* *Nimes, Nogent-sur-Marne, Sevres, Lyon. Paryż. Rue de Seine, rue de Rivoli, quai Voltaire. Sevres i rue de Seine. Tu się coś nie zgadza. Już wiem, niemal wiem. Tu jest ta szczelina, ta dziura, przez którą dostanę się (może) do wnętrza tajemnicy. W pierwszych dniach kwietnia Mickiewicz przeniósł się na rue de Seine. Właśnie w Sevres mieszkała w owym czasie Łucja z Giedroyciów Rautenstrauchowa*¹³⁸. Rymkiewicz puszcza wodze fantazji. *Musiała to być – 6500 franków, quoi! – kosztowna kobieta.(...) Są już na boulevard de Gand, tam nie spotka ich żaden z naszych emigrantów, bo to najwytworniejsza dzielnica ówczesnego Paryża. Zbliża się wieczór, gdzie wejdą? Róg boulevard de Gand i rue Taitbout, restauracja – najdroższa w mieście – nazywała się Cafe de Paris. Bywali tam wówczas także zamożni pisarze, Alfred de Musset i Eugene Sue. Stare*

¹³⁸ Łucja Rautenstrauchowa była autorką poczytnych romansów. Porzuciła ten gatunek dla opisywania podróży po Polsce i Europie. Przetłumaczyła *Korynnę* pani de Stael i od tej pory sama była tak w Warszawie nazywana. Mickiewicz mógł ją poznać dopiero w Paryżu, ale jest także prawdopodobne, że spotkali się jeszcze w dzieciństwie w Breciance koło Nowogródka lub później w Kownie. W 1834 roku miała trzydzieści sześć lat i od dwunastu była żoną generała Rautenstraucha, za którego to starca, osławionego w Warszawie z powodu brzydoty, skąpstwa, złych obyczajów i kolaboranckich skłonności (był on szefem sztabu wielkiego księcia Konstantego), młodą i piękną pannę wydano z przyczyn finansowych i wyraźnie wbrew jej woli. Jej nekrolog z „Tygodnika Ilustrowanego” mówi o stosunkach z Mickiewiczem, który był podejrzewany „o skrytą dla niej słabość”. Podczas choroby Celinę Mickiewiczową Rautenstrauchowa proponowała, że weźmie na wychowanie dzieci poety (J.M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska. *Mickiewicz Encyklopedia*, Warszawa 2001, s. 454-455).

obrazy i lustra w złotych ramach, obicia z czerwonego aksamitu, muślinowe firanki. Oświetlenie: świece oraz lampy olejne. W Cafe de Paris nie wolno było – taki był obyczaj – używać słowa rachunek. Temu, który płacił, komunikowano tylko wysokość kwoty, jaką ma uiścić. A oto menu, rok 1837: rosół z dziczyzny, mlecz z karpi w sherry, piersi przepiórcze (bez kości, rzecz jasna), pstrąg z Jeziora Genewskiego w bulionie z raków, pieczony bażant obłożony ortolanami, piramida z truflí, owoce z Martyniki w likierze, lody w maraskino, winogrona z Malagi. Do tego wina, Clos de Vougeot 1819 oraz inne. Cena: 560 franków. (...) Wychodzą od modystki lub z Cafe de Paris, „bledniejące rewerberie – czytamy we „Wspomnieniach” Łucji Rautenstrauchowej – rzucają resztę konającego światła na stosy śmieci i błota przed każdym domem skupione”. Pada deszcz i Mickiewicz otwiera czarny deszczochron. Idą do hotelu prze rue de Seine, gdzie – to też szczegół ze „Wspomnień” – nastawia spirytusową maszynkę do robienia kawy. (...) Mickiewicz trochę splinuje, księżniczka Łucja go pociesza. Dlaczego splinuje? Bo dowiedział się, że Celina Szymanowska jest w drodze – połowa czerwca 1834 roku – do Paryża. Odyniec rozmawiał z nią w Dreźnie. Dlaczego nigdy nie spotkano Mickiewicza z Łucją? Rymkiewicz znajduje dwa powody. Poeta ukrywał się przed biedotą emigracyjną I druga możliwość: ten romans zmyślony, w ogóle go nie było (KSz,92-93,99,103,104).

Istnienie u-szczegółowione

Każda z tych opowieści funkcjonuje na nieco innych prawach. Historia Piekarskiego nie zaistniała w ogóle, historia romansu z Łucją Rautenstrauchową być może się wydarzyła. Niezaistnienie nie przeszkadza w opowiedzeniu. Historia jest przede wszystkim narracją. A jednak niezaistnienie jest wciąż w niej podskórnie obecne, sygnowane przez Rymkiewicza owym „nie zdarzyło się”, „być może tak nie było”. Coś jednak było – czaszka Piekarskiego złożona w anatomicznym gabinecie uniwersytetu i 6500 franków, na które jest kwit. To niewiele, to szczegóły jedynie. A jednak to już początek opowieści, to jak odnalezienie zachwyty, poruszenia, na które można nawijać słowa. A potem już temat zaczyna się kłębić, kołtunić niczym żmút – czaszka Piekarskiego - nad nią Mickiewicz - jak Hamlet z czaszką Yoricka - *Zbójcy*, których się udało się napisać Schillerowi, nie Mickiewiczowi - a *Powrót taty?*: *Za miasto, pod słup na wzgórek...* - a Piekarski na mękach, który ślad istnienia osłania w języku. Kwit na 6500 franków, prowokujący pytania o smutek i radość *Pana Tadeusza*. Te fakty z przeszłości, które same już przecież nie istnieją, i które same w sobie nie miały

większego znaczenia, odsyłają do innej rzeczywistości. Stają się szczelinami, przez które przeciska się jakiś byt. Prawda? Prawdopodobieństwo? Dla Rymkiewicza to chyba nie ma znaczenia. Ważne jest opowiadanie o Mickiewiczu. Paradoksalnie to wszystko, czego o nim nie wiadomo, chroni prawdę jego istnienia. Kreacyjność Rymkiewicza oscyluje między nicością a istnieniem, obfitą narracją pokrywając przerażenie, które zdaje się wypływać z faktu ontologicznej przypadkowości. Rymkiewiczowski Mickiewicz staje się jak jego wiersze (jak wszystkie wiersze zresztą) *naznaczony skandalem przypadkowości*¹³⁹. Steiner ze swoimi *Gramatykami tworzenia* wydaje się dla Rymkiewiczowskiego cyklu kontekstem szczególnym, w opowieściach o Mickiewiczu bowiem między stworzeniem a tworzeniem nie ma wyraźnej różnicy. W tok narracji wplata często Rymkiewicz własne wiersze, wrażenia z wysłuchanego koncertu Schuberta.

Materia, z której lepiej tę książkę to przecież właśnie ta plazma niestnienia i tylko gdzieś gdzieś jakieś istniejące strzępy, które przez plazmę nie zostały dotychczas pochłonięte: ułamek sonaty C-dur Mozarta na cztery ręce, dłoń na klawiaturze grająca tę sonatę w nie istniejącym salonie nie istniejącego dworu; jedna z czterech dłoni, które tam ją grały. Jedna z sędzianek – chyba Elżbietka, ale może Johasia Rostocka – wspomniana jest w liście Mickiewicza do Onufrego Pietraszkiewicza z 15/27 kwietnia 1828 roku...(KSz,79).

I dalej tłumaczy Rymkiewicz, że odrzuciwszy wszelkie metodologie, postanowił pisać wszystko, co przychodzi mu do głowy.

Historia jest (bywa) pokraczna, horrendalna, głupia, więc nasze myśli o niej powinny jej sprostać. Horrendalności historii przeciwstawić horrendalność interpretacji. Może w ten sposób uda się ją przeniknąć, uda się dotrzeć do tego, co w niej istotne, co nadal żywe, lub co, półmartwe, pragnie ożyć. Wprowadzam w materię historii, w to, co się wówczas działo, Nowogródczyną, pierwsze lata XIX wieku, w to, jak by to nazwać, naturalne środowisko dziejowe czy naturalny ciąg dziejowy, mój horrendalny, dziwaczny głupi pomysł. (...) Mickiewicz, powiedzmy, że piętnastoletni, kotłuje się w świronku, tym w Rakiszkach albo tym w Zaosiu, z panną Tyzenhauzówną. Ona znacznie starsza, gdzieś chyba koło trzydziestki. Kica w słomie, w długich majtkach, związanych pod kolanami różową wstążeczką. Kica już bez majtek. Jej goły tylek, co za widowisko. Horrendalne głupstwo, on nigdy nie był w Rakiszkach, ona nigdy nie była w Zaosiu, w ogóle nigdy się nie poznali (KSz,82).

¹³⁹ G. Steiner, *Gramatyki tworzenia. Na podstawie wygłoszonych w roku 1990 wykładów imienia Giffordta*, tłum. J. Łoziński, Poznań 2004, s. 31.

A jednak to „nie poznali się”, to „nie zaistnieli” już zostało, przez sam fakt umieszczenia w opowieści, jakoś istnieniem naznaczone. „*Nic*” z racji swej „nieczystości” staje się zarzewiem, z którego ma się coś wyłonić. Egzystencjalność jest obligującym potencjałem, immanentnie tkwiącym w osobliwej energii Niebytu (*Nichtsein*). Kluczowa dwuznaczność – niebędąca bynajmniej przypadkowym defektem gramatyki – kryje się dla Hegla w ist: „*Początek j e s t zrazu niczym*”. Owo „*jest*” sygnalizuje i określa pewną brzemenną obecność. Próżnia, można powiedzieć, jest aktywna¹⁴⁰. Rymkiewicz snuje zatem dzikie, horrendalne opowieści-gry-w-(nie)-istnienie, w jakimś demiurgicznym akcie oddziela z tej kosmicznej plazmy nieistnienia strzępki, szczegóły, które pozwolą na stworzenie. Nie wykreowanie. Szczegół jest niezwykle istnieniotwórczy, bo obciążony znaczeniem, wpłątany w emocjonalność, w kontekst, nieznany tak naprawdę, nieodtwarzalny, a jednak sama świadomość istnienia kontekstu, nadaje szczegółowi szczególne znaczenie. Czaszka Piekarskiego, kwit z honorarium za *Pana Tadeusza*, słowo „rzodkiew”, tajemnicze imię Johasia – to wyspy na powierzchni plazmy, które dają się otoczyć innymi szczegółami – fragmentem ze *Wspomnień* Łucji Rautenstrauchowej, w którym nie ma ani słowa o Mickiewiczu, kartą dań z Cafe de Paris z 1837 roku, listem wieszczą do Onufrego Pietraszkiewicza, w którym wspomina rączkę pianistki grającej Mozarta (Johasi?) – te dają się łączyć z kolejnymi – metrem, które dziś jeździ do Sevres, domem, w którym dziś jest apteka na rue de Seine, a w którym wtedy mieszkał Mickiewicz, koncertem Schuberta, którego słucha Rymkiewicz przy pisaniu tej książki (niestety z płyty, bo przecież ani Ewa, ani Wawrzek nie grają na fortepianie). W ten sposób stwarzany świat szybko przekracza ramy literackości.

We wszystkich książkach, które składają się na cykl mickiewiczowski, Rymkiewicz stosuje tę samą formę narracyjną. Trudno inaczej nazwać gatunek, którym posługuje się badacz, niż żmut¹⁴¹. Wszystkie części mają ułożyć się w biografię totalną, a każda z nich strzępi się i rozpada. Rymkiewicz bada szczegóły, sprawdza rachunki, wplata do narracji opowieść o sobie i swojej rodzinie. Przy czytaniu tych książek warto zadawać sobie pytanie, dlaczego Rymkiewicz zajmuje się życiem Mickiewicza w taki właśnie sposób. Pisanie o romantycznym poecie nosi bowiem niejednokrotnie znamiona obsesji. Z maniakałnym

¹⁴⁰ G. Steiner, *Gramatyki...*, s. 107.

¹⁴¹ Warto wspomnieć, że w *Kilku szczegółach* Grzegorz Marzec widzi rodzący się pomysł encyklopedii, gatunku, który w późniejszych latach Rymkiewicz będzie z upodobaniem rozwijał. Grzegorz Marzec, *Brzemie encyklopedii*. Twórczość 2005, nr 4.

uporem autor powraca do niektórych wątków, traktuje świat Mickiewicza jak przestrzeń śledztwa, żywi przekonanie, że wie więcej niż oskarżony mu mówi i że swoją spokojną konsekwencją doprowadzi w końcu do tego, że prawda ujrzy światło dzienne. Bo Rymkiewicz myśli o życiu Mickiewicza jak o kryminalnej zagadce. Wydaje się jednak, że największa zagadka kryje się nie tyle w jakimś nieujawnionym elemencie Mickiewiczowskiej biografii, lecz w samej obsesji Rymkiewicza. Bo tak naprawdę, po cóż ustalać odpowiedź na pytanie: „Jakimi latarniami oświetlone były ulice Wilna?” (Ż,88) czy „Ile Mickiewicz musiał zapłacić za wypalone podczas pisania *Ballad i romansów* świece?” (Ż,203). Czy ta dbałość o ustalanie cen, kolorów, szczegółów, które przecież są nie do ustalenia, nie wykracza już poza badawczą rzetelność i nie staje się objawem manii? *Tak, tak, moi drodzy przodkowie* – zwraca się Rymkiewicz z pobłażliwością do wielkich badaczy życia Mickiewicza – *drodzy poprzednicy, drodzy profesorowie. Tak, panie Piotrze, panie Józefie. Tak, panie Juliuszu, panie Stanisławie. Wiem, że nie będzie wam mile to, co teraz powiem. Zresztą dla mnie to też wcale nie jest mile. Ale nie widzę żadnego sensownego powodu, żeby to zatajać. Szczególnie, że kosztowało mnie to cztery lata pracy. Na moim biurku, na stole, na podłodze leżą stosy fiszek. Kiedy otwieram okno, zaczynają fruwać. Coraz to się któraś zapodziewa i tracę godzinę czy dwie, żeby ją odnaleźć. (...) naprawdę bardzo mi przykro, że niszczę tę piękną legendę o miłości Dziewicy i Gustawa, którą spisywano przez półtora wieku. Ale trzeba to wreszcie powiedzieć: opowieść o miłości Mickiewicza i Maryli Wereszczakówny została zmyślona. Nie było takiej miłości, takiego romansu. Mickiewicz zakochał się w mężatce, którą poznał pięć miesięcy przed jej ślubem. To była miłość poety i hrabiny* (Ż,143). Badacz zamknięty w wypełnionym fiszkami pokoju, który ogłoszenie tezy swej książki traktuje jak rodzaj literackiej sensacji, walki z poprzednikami, którzy zresztą uwikłani byli w spisek, mający na celu ukrycie prawdy i wybielenie postaci wieszczą, przypomina autora opętanego swoją wizją. Nie sposób jednak tekstów Rymkiewicza traktować na równi z badaniami Boya, który z uporem odbrażał wizerunek Mickiewicza¹⁴². Badaczowi *Żmutu* wydaje się przyświecać inna idea. Rymkiewicz podchodzi do Mickiewicza z nabożeństwem, upatrując w nim archetyp życia polskiego, wielką legendę, będącą ogólnonarodowym dziedzictwem, tajemny życiorys, w którym zapisany został kod indywidualnych i zbiorowych przeznaczeń. *Kto opowiada o jego życiu* – pisze – *opowiada więc – choćby nawet nic o tym nie wiedział – o sobie samym, o tajemnicach swojego własnego istnienia* (Ż,17). Obcowanie nie tylko z jego twórczością, ale także i życiem, choćby tym, które dociera do nas w formie strzępu, staje się

¹⁴² Por. Jan Kott, *Żmut – jaka to forma?*, zeszyty Literackie, 1987, nr 20.

wyrafinowanym hermeneutycznym projektem. Poznanie i zrozumienie Mickiewicza, ma być jednocześnie autopoznaniem i autozrozumieniem. Trudno jednak poprzestać na takich tylko wyjaśnieniach. To przeświadczenie, jakoby Mickiewicz stanowił archetyp życia polskiego (Ż,17), jakoby w pismach wieszczą zapisany był los każdego Polaka, indywidualny spłot każdego polskiego życia, niewiele tłumaczy. Zdaje się tylko gładką formułą, która nie sięga nawet powierzchni Rymkiewiczowskiej manii. Oczywiście Mickiewicz jest autorem tajemnym i zapewne warto byłoby przyrzeć się miłosnemu, wiernemu, poddańczemu stosunkowi, w jaki ze swoim Poetą wchodzili badacze¹⁴³. A jednak żaden z nich z takim zaangażowaniem nie badał szczegółów, które okalają życie poety, które nie są już ani dziełem, ani nawet elementem biografii. *Zastanawiam się* - pisze Rymkiewicz, określając zresztą swoje badania mianem *niezbyt groźnej manii* – *dlaczego właściwie tak bardzo zależy mi na tym – bo zależy – żeby ustalić, która z dwóch Litwinek umarła w Rzymie i która urodziła kilkoro dzieci: dziwnie poetyczna Berżerka czy jedna ze ślicznych córek Karoliny. Gdybym trafił na jakieś świadectwa dotyczące tych dzieci, też bym się tym zajął: imiona, daty urodzenia, daty śmierci, kto kogo poślubił, ile rubli kosztowały pantofelki panny młodej i o której godzinie odjeżdżał pociąg z Wilna do Nicei, którym to pociągiem pojechała w podróż poślubną prawnuczka Karoliny* (Ż,215-216). Rzeczywiście, to zastanawiające, po co Rymkiewicz tak bardzo chce ustalić, która z dwóch Litwinek umarła w Rzymie.

Oprócz wyjaśnienia patriotycznego, zakładającego, że wszyscy Polacy pochodzą od Mickiewicza i Mickiewicz wyjaśnić może wszystko, co się z polskością wiąże, warto wskazać jeszcze jedno wyjaśnienie, które podaje sam autor. Iwona Smolka, w przeprowadzonym dla *Tygodnika Literackiego* wywiadzie, jakby wychodząc naprzeciw pasjom i zainteresowaniom Rymkiewicza, zapytała, czy dałoby się opisać suknie Maryli Wereszczakówny. Rymkiewicz od razu zaangażował się w odpowiedź, zastanawiając się, ile sukien mogły mieć w tamtych czasach panny. *Kilka sukien Maryli zostało opisanych lub namalowanych przez malarzy, którzy ją portretowali. Jak ta ilość sukien miała się do jej wszystkich sukien? Takie pytania wyglądają na pytania maniaka. Człowiek, który zbyt*

¹⁴³ Ciekawa wydaje się w tym kontekście wypowiedź Doroty Siwickiej: Czesław Zgorzelski – wybitny znawca i wydawca pism Mickiewicza – już pod koniec życia udzielił „Tygodnikowi Powszechnemu” wywiadu, w którym zabrzmiał ton zaskakująco, jak na formalistę, osobistystę. Powiedział, czy raczej wyznał, że w trudnych chwilach życia – a przypomnieć trzeba, że ich nie brakowało (wojna i konspiracja, pobyt w celi śmierci, prześladowania stalinowskie) – zadawał sobie pytanie, co na jego miejscu zrobiłby Mickiewicz. Ten prywatny sposób na wychodzenie z opresji wydał mi się wówczas dość szokujący. Wiadomo, że podobnie bezgraniczna, niemal religijna ufność zdarzała się w wieku XIX, lecz Zgorzelski był przecież człowiekiem nowoczesnym, nie miał też w sobie nic z brązownika i choć dzieliły nas pokolenia, to wydawało mi się, że mentalnie nie różniliśmy się tak bardzo. Tymczasem dla mnie takie postępowanie jest już niewyobrażalne, podobnie jak życie wedle książeczki „O naśladowaniu Mickiewicza”. Nie przyszłoby mi do głowy, aby rozwiązywać swoje problemy, wspierając się autorytetem jakiegoś pisarza, choćby najlepszego. (Dorota Siwicka, *Zapytaj Mickiewicza*, Gdańsk 2007, s. 5).

szczegółowo wnika w tak drobne, nic nie znaczące sprawy, może wyglądać na kogoś, kto dał się ponieść pasji całkowicie jałowej. Otóż ja bym się chciał w sposób zasadniczy wytłumaczyć z tego, dlaczego zajmuję się takimi dziwnymi sprawami jak, na przykład, to, ile było okien w pokoju, w którym mieszkał Mickiewicz, ile było drzew w tuhanowickim parku, ile sukien mogła mieć Maryla Wereszczakówna w szafie, czy też jakie miała pantofelki, czy te pantofelki były ciasne, czy na miarę, i jak się nazywał szewc, który je robił, i jak wyglądał warsztat tego szewca, i czy ten szewc miał dzieci? Na to pytanie też bym chciał znać odpowiedź.

Wytłumaczenie mojej manii, czy mojego szaleństwa, bo jest to niewątpliwie rodzaj szaleństwa, jest takie: Zostaje po nas, kiedy odchodzimy, porzucamy to istnienie, tylko wspomnienie w duszach naszych bliskich, które także bardzo szybko umiera. Jediną rzeczą, która naprawdę zostaje, są przedmioty, są rzeczy. Te rzeczy, jeśli do nas należały, w jakiś sposób nas konstytuowały, tworzyły naszą psychikę, tworzyły nasze istnienie, były trwałą, trochę trwalszą, strefą naszego istnienia, ponieważ wszystko inne ginie, cała psychiczna strefa istnienia ginie bardzo szybko, jest w gruncie rzeczy nie do odtworzenia, nie do opisania. Odtworzyć istnienie, sądzę, można tylko poprzez przedmioty, poprzez dotarcie do rzeczy, poprzez zapytanie sukien, pierścionków, pantofli, pończoch, okien, łóżek, domów, bruku ulicznego, karet, samochodów: kim był ten, który was używał?

To jest mój sposób – zresztą nie tylko mój – na dotarcie do sensu naszego ziemskiego istnienia, a przynajmniej – jeśli nie na dotarcie do sensu, bo może tego sensu nie ma (...) – to jest mój sposób na zatrzymanie istnienia po to, żeby ono na chwilę z nami zostało, żebyśmy zdążyli zapytać o jego sens.

Myślę, że nie można, nie da się stawiać sensownie pytań czemuś, co nazywamy czystą psychiką, ponieważ wdzieramy się wtedy w taką magię, której nie jesteśmy w stanie opanować¹⁴⁴.

Rzeczywiście wydaje się, że w narracjach Rymkiewicza przedmioty odgrywają ważną rolę, przemawiają, domagają się zapamiętania, być może same coś o tym, który pogrąża się w niepamięci, mówią¹⁴⁵. W obsesji Rymkiewicza przedmiot należący do Mickiewicza,

¹⁴⁴ *Żółte spodnie, strzecha i kod genetyczny.* Z J.M. Rymkiewiczem rozmawia Iwona Smolka, Tygodnik Literacki 1990, nr 14/15, s. 3 i 6.

¹⁴⁵ Choćby w *Żmucie* wiele fragmentów podejmuje ten motyw. ...*tworzona przez nas sfera obyczaju, cywilizacji, kultury, tworzy zarazem nas, którzy ją tworzymy: jesteśmy więc w tej sferze, jesteśmy tą sferą. Ktoś, kto zajmuje się historią i chce się czegoś dowiedzieć o działających w niej osobach, tylko w tej sferze może odnaleźć to, czego szuka. Te osoby są i mogą być tylko tam, nigdzie indziej. Kiedyś indywidualizowały się poprzez tę sferę i ta sfera je indywidualizowała: to, co indywidualne, musi więc tak być obecne i da się tam znaleźć. Przedmioty – mówiłem o tym gdzie indziej – chcą być pamiętane. Brzmi to bezsensownie, kiedy mowa jest o przedmiotach, które do nikogo nie należały. Ale usensownia się, kiedy mówimy o przedmiotach indywidualizujących i indywidualizowanych. To co indywidualne, chce być pamiętane: to już brzmi sensownie* (Ż, 58).

przedmiot zapamiętany czy opisany może wiele o samym Mickiewiczu powiedzieć. Ale w tym Rymkiewiczowskim ujęciu takie tezy brzmią o wiele radykalniej, niż te formułowane przez badaczy historii nieantropocentrycznej¹⁴⁶, są radykalne i utopijne zarazem. Autor *Żmutu* potrzebuje przedmiotu jako medium, które pozwoli wśliznąć mu się do istnienia. Rymkiewiczowski przedmiot staje się czymś na miarę rzeczy Heideggera. *Gdy ze światującego świata pozwalamy rzeczy istoczyć w jej rzeczeniu, wtedy myślimy rzecz jako rzecz. Myśląc tak, jesteśmy wezwani przez rzecz jako rzecz. Jesteśmy - w ścisłym sensie tego słowa – u-rzeczeni (Be-Dingen). Zostawiliśmy za sobą roszczenie wszystkiego tego, co nieuwarunkowane (Unbedingte). Myśląc rzecz jako rzecz, chronimy istotę rzeczy w obszarze, z którego ona istoczy. Rzeczenie jest zbliżaniem świata. Bliżenie jest istotą bliskości. O ile chronimy rzecz jako rzecz, zamieszkujemy bliskość. Bliżenie bliskości jest właściwym i jedynym wymiarem zwierciadlanej gry świata*¹⁴⁷. Doświadczenie rzeczy staje się u Heideggera sposobem świadomego i wrażliwego przebywania w świecie. Istnieniu u-rzeczonemu mogłoby odpowiadać u Rymkiewicza istnienie u-szczegółowione, opisane obsesyjnie, wiernie oddane konkretnemu, indywidualizującemu przedmiotowi, czyli wydarte obojętności i mrokom ogółu. U-szczegółowić, to znaczy wydobyć, odsłonić. Ta konstatacja przywodzi z kolei na myśl refleksję Vattimo, dotyczącą tego, że z historii pozostały tylko ruiny, strzępy, fragmenty, szczegóły. Z życia Mickiewicza pozostały tylko rachunki z restauracji, strzępy listów, stara mapa i XIX-wieczny rozkład jazdy pociągów. Myśleniem Rymkiewicza rządzi sprzeczność: z jednej strony rozumie on rozpad świata, który próbuje opisać, z drugiej strony wierzy, że na strzępiących się czy prujących fundamentach można zbudować nową całość. Podnosi jeden z kawałków dawnego świata, przygląda mu się z obsesyjną intensywnością i w pewnym momencie udaje mu się pokonać ból, który wywoływała świadomość utraty i coś, co było tylko szczątkiem, kawałkiem, w jakimś epifanicznym zauroczeniu przemienia się, staje się początkiem nowego ładu, nowego życia. Po końcu historii Rymkiewicz wskrzesza kontury dawnego świata, na ruinach historii buduje nową historię, do złudzenia przypominającą tę starą, bo przecież buduje z jej ruin. Ta podwójność czyni go pisarzem klasycznym i nowoczesnym jednocześnie. I czyni go również racjonalnym szaleńcem. O powstaniu nowego porządku decyduje obsesja, intensywna kontemplacja szczegółu, który w starym świecie był częścią, w nowym musi stać się podstawą. Dlatego daje się pogodzić staroświeckość poglądów Rymkiewicza i jednocześnie zamykanie ich w ramy nowoczesnej formy.

¹⁴⁶ Por. Ewa Domańska, *Ku historii nieantropocentrycznej*, w: *Historie niekonwencjonalne*, Poznań 2006.

¹⁴⁷ Martin Heidegger. *Rzecz*, przeł. J. Mizera, Principia 1996-1997, nr XVI-XVII, s.20-21.

Rymkiewicz walczy o to, aby nowopowstający świat nie rozpadł się, jak ten stary. I jako demiurg musi wszystkiego dopilnować, dlatego bardzo pragnie być obok, więcej nawet, pragnie być we wnętrzu opisywanego świata. Lubi stwarzać takie złudzenie, a może nie jest to tylko złudzenie.

Chyba dlatego Rymkiewicz bardzo często w tok narracji wplata samego siebie. Odnajduje własne nazwisko w starych księgach¹⁴⁸ lub wkracza do własnego tekstu jako jego bohater. Jest w nim pragnienie uczestnictwa, które pokonuje bariery narracji. Jednak do obcowania z przedstawianym przez siebie światem potrzebuje Rymkiewicz mediatora, kogoś stamtąd, kto uwierzytelni spotkanie. Takimi mediatorami stają się właśnie przedmioty, ale nie tylko, są nimi także bohaterowie tamtych zdarzeń. Jedną z takich postaci staje się Antoni Edward Odyńiec, przyjaciel Mickiewicza, biograf poety, twórca jego legendy, sprawiający badaczom literatury poważny kłopot swymi kłamstwami i zmyśleniami. Rymkiewicz, studiując *Wspomnienia z przeszłości opowiadane Deotymie* lub *Listy z podróży*, próbując wyłuskać z nich ważną datę czy zdarzenie, niejednokrotnie zwraca się zirytowany do Odyńca: *pan jesteś zwykły kłamca* (Ż,31). A jednak potrzebuje go. Nie tylko jako biografę, mniej lub bardziej ubarwiającego losy autora *Dziadów*, ale także jako medium, które wprowadzi go do opisywanego świata. Kiedy Wawrzyniec Puttkamer poruszony wieścią o romansie narzeczonej z Mickiewiczem, idzie po przyjacielsku rozmówić się z konkurentem (taką wersję przedstawiał autor *Listów z podróży*), Rymkiewicz z Odyńcem chowają się za drzewami i podglądają scenę¹⁴⁹. A zatem Rymkiewicz nie tylko czyta teksty starych listów czy wspomnień, ale wręcz zanurza się w nie wzrokiem, tak że przekracza granice światów¹⁵⁰.

¹⁴⁸ W Żmucie odnajduje profesora Feliksa Rymkiewicza, autora rozprawy z 1823 roku pt. *Niektóre postrzeżenia ściągające się do choroby kolkowej z uwagami nad jej naturą*. (Ż,6), a także: *O rozmaitych odmianach choroby syfilitycznej i gatunku jej fałszywym oraz O robakach żyjących w ciele człowieczym. Moja matka – pisze Rymkiewicz – chciała, żebym poszedł na medycynę, a mój ojciec, autor powieści historycznych, też się ku temu skłaniał, pragnąc, jak się zdaje, oszczędzić mi różnych nieprzyjemności będących udziałem tych, którzy trudnią się zaczernianiem papieru. Oparłem się, uważając, że o robakach żyjących w ciele człowieka mam coś do powiedzenia w innym trybie. Ale teraz trochę żałuję, bo to, co ten wileński profesor wiedział o robakach, wydaje mi się bardzo ciekawe. Feliks Rymkiewicz, „mąż wielkiej nauki”, umarł w grudniu 1851 roku i pochowany został na Rosie* (Ż,98). Przywołuje także Marka Rymkiewicza, wymienionego wśród uczniów szkoły kowieńskiej z lat 1819/20 obok Konstantego, syna Karoliny Kowalskiej, który był uczniem Mickiewicza. *Witam cię, kolego, może krewniaku mój, może kuzynie. To samo imię i w pewnym sensie ten sam los, bo obaj uczyliśmy się u tego profesora. Pytanie, czy ja również zasługuję na pochwałę za pilność i okazany w naukach postęp* (Ż,77).

¹⁴⁹ *I znów zwodzi mnie, bałamuci ten zmyślający bezczelnie Odyńiec. Altana, którą tworzy sześć lub dziewięć lip. Ci dwaj (Mickiewicz i Puttkamer) wchodzi do niej, aby się rozmówić, a ja z Odyńcem chowamy się za jedną z lip i podglądamy ich, czekając, co z tego wyniknie. Dadzą sobie po gębie? Będą się strzelać? Tego byśmy chcieli, ja i Odyńiec: pojejdynkujcie się, panowie. Odyńiec już chce biec po pistolety. Ale nic z tego. Wychodzą z altany i obaj mają łzy w oczach. Ze wzruszenia, bowiem szlachetny Mickiewicz „dobrowolnie się usunął”. Wcale się nie usunął, a ta rozmowa – wtedy – najpewniej w ogóle się nie odbyła* (Ż,61).

¹⁵⁰ Zaskakujące, ale niejednokrotnie odnosi się wrażenie, że sam Rymkiewicz jest takim współczesnym Odyńcem, zmyślającym życie Mickiewicza.

Zdarza mu się to dość często. Warto przywołać choćby postać Flory Laskarys. Mickiewicz poznał młodzieńką Florę w 1822 roku i wywiązał się między nimi romans lub może raczej flirt. Smaku temu spotkaniu dodaje opowieść Odyńca, jakoby w 1815 roku Mickiewicz, wędrując po cmentarzu na Rosie, zobaczył na nagrobku nazwisko Laskarys (a był to pewnie grób matki Flory) i pomyślał, że tak będzie brzmiało nazwisko jego żony¹⁵¹. Flora Laskarys, która według Rymkiewicza lepszym byłaby materiałem na żonę poety, niż nerwowa Celina Szymanowska, dostarcza wyobraźni pisarza bogatego materiału. Wystarczy mu jedna wzmianka, wydobyta z pamiętnika Gabrieli z Gunthnerów Puzyniny o tym, że damy jeździły w rajtszuli na dobrze ujeżdżonych koniach, a już puszcza wodze fantazji i tworzy opis Flory w stroju amazonki, Mickiewicza opartego o balustradę, orkiestry, która gra litewskiego walca, przysłoniętych ciężkimi abażurami świateł. Rozmowę zakochanych przerywa mu głos panny Flory: *Ależ pan czmuci – mówi panna Flora, ale nie do niego (Mickiewicza) to mówi, lecz do mnie. Bo pewnie nigdy razem nie byli w rajtszuli, której tam wtedy nie było* (Ż,108). Zdaje się, że to Flora okazała się odpowiedzialniejsza od opisującego ją, zresztą nieprawdziwie lub nie wiadomo czy prawdziwie Rymkiewicza, i upomniała twórcę, zażądała rzetelności badawczego dystansu, który autor tak często gubi. Ale czy zdaje sobie sprawę z tego, że gubi?

Rymkiewicz często tworzy swoje obrazy, aby na koniec zaprzeczyć ich istnieniu. Urojenie miesza się w jego opowieści z faktami. Ale urojenie jest udokumentowane obecnością samego piszącego. Powołany do życia świat tworzy się nie tylko za jego przyzwoleniem, czy z jego woli, ale także w jego obecności. Pragnienie dotarcia do najgłębiej schowanych faktów niepostrzeżenie przekształca się w pragnienie, aby być obok i patrzeć. W pragnienie, by żyć opisywaną historią. Rymkiewicz przypomina, że w XIX wieku na Litwie uważano, że obcięcie żmutu może być niebezpieczne dla osoby, której splątały się włosy (Ż,6). Zdaje się, że w jakimś sensie opowiadanie tej ni to historii o życiu Mickiewicza, ni to szalonego bajania, dostarcza samemu Rymkiewiczowi sił żywotnych. *Jeśli w ogóle warto zajmować się historią, to tylko dlatego, że niekiedy udaje się dotknąć tego ciepłego, tego, co tam jeszcze żyje* (Ż,6). Jakby wydobywane przez Rymkiewicza życie tkwiło gdzieś pod powierzchnią, pod którą pisarz zagląda i pod którą się wciska. Stąd przekonanie, że materia, którą bada, należy do materii przypisu. W tym, co zepchnięte, pominięte w pełnej, górnej, oficjalnej opowieści, kryje się dla Rymkiewicza szansa uchwycenia jakiejś szczeliny, przez którą można byłoby się wcisnąć. W *Żmucie* taką szansę stwarza historia Karoliny Kowalskiej, którą Alina Witkowska w swojej monografii Mickiewicza straciła do przypisu. Podążając

¹⁵¹ Mickiewicz, *Encyklopedia...* s. 264-265.

śladem, czy raczej nitką tego romansu Rymkiewicz próbuje coś odnaleźć¹⁵². Tylko co właściwie? Czasami bowiem wymknie się Rymkiewiczowi, że wszystkie szczegóły, które obsesyjnie opisuje, niewiele mają wspólnego z Mickiewiczem. I, jak twierdzi, nie chodzi mu o ustalenie prawdy, nie w jej imieniu prowadzi te badania. *Być może, tematem tej książki w ogóle nie jest romans Mickiewicza z Marie oraz jego romans z Karoliną, lecz coś innego. Co, nie wiem. Całkiem inny temat, nieznany temu, kto się nim zajmuje. Pamięć wyruszająca na poszukiwanie samej siebie. Pamięć szukająca swojego tematu. Brzmi to dość niejasno, z czego wynika, że moje odczucia także są niejasne i nie potrafię ich wyartykułować* (Ż,216).

Pamięć wyruszająca na poszukiwanie samej siebie

Źródłem obsesji jest lęk, także ten wywołany zagrożeniem, obawą przed dominacją innego, przed wpływem, który nie pozwoli na swobodną twórczą artykulację. W takiej sytuacji, zdaniem Harolda Blooma, znajduje się poeta, który zjawia się później¹⁵³, efeb, który musi pokonać prekursora, aby zająć jego miejsce. Walka z poprzednikiem ma jednak charakter *miłosnego agonu*¹⁵⁴, poeta przychodzący później podziwia swego mistrza, wielbi jego twórczość i zapewne nigdy nie pomyślałby, że musi go zabić, aby sam mógł się narodzić. Dlatego lektura wiersza mistrza staje się lekturą korygującą, efeb błędnie odczytuje swojego prekursora, odchylając się delikatnie od jego wersji, aby w końcu wcisnąć się w powstałą w ten sposób szczelinę. Wiersz, który stworzy efeb, jest wierszem, którym poprzednik nie zapowiedział nadejścia swego następcy, ale zaciągnął u niego dług. Efeb musi p r z e ł a m a ć wiersz prekursora, zniszczyć, stworzyć w nim pęknięcie, z którego wyłoni się triumfalnie, zaznaczając swoją odwieczną tam obecność. Inaczej sam zginie.

Zdaje się, że wszystkie książki, które Rymkiewicz poświęca Mickiewiczowi, są tłumieniem lęku. Ich nerwowa, rozdygotana narracja, która czepia się wszelkich, najdrobniejszych nawet śladów Mickiewiczowskiej obecności, pozornie tylko składa hołd największemu polskiemu poecie. W rzeczywistości jest raczej próbą zagadania kompleksu, zagłuszenia lęku przed niedającą się stłumić świadomością istnienia prekursora. *Poeta – pisze Bloom – doświadczający inkarnacji jako poeta odczuwa lęk przed wszystkim, co mogłoby*

¹⁵² Wielkiej monografii Mickiewicza, którą napisała Alina Witkowska, Rymkiewicz zarzucał, że to co najciekawsze, spycha do przypisu, skazując tym samym na niebyt Karolinę Kowalską, która w historii literatury przegrywa bój z Marylą Wereszczakówną (Ż,36). Alina Witkowska z kolei, czytając *Baket*, uznała, że jest to książka stworzona z samych przypisów (Alina Witkowska, *Czytanie Mickiewicza dzisiaj*, w: *Księga w 170 rocznicę wydania „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza*, red. J. Kolbuszowski, Wrocław 1993, s.13).

¹⁵³ Harold Bloom, *Lęk...*

¹⁵⁴ Agata Bielik-Robson, *Sześć...*, s. 215.

*sprawić, że skończyłby się jako poeta. Lęk przed wpływem przeraża, ponieważ jest zarazem lękiem opuszczeniowym i początkiem nerwicy kompulsywnej, czyli lękiem przed śmiercią, która przybiera postać upersonifikowanego superego*¹⁵⁵. Rymkiewiczowska lektura pism Mickiewicza staje się bardzo nerwowa, ponieważ głęboko skrywa konflikt. Dlatego to szukanie szczegółów, śladów i odprysków, aby stworzyć nie tylko panoramę Mickiewiczowskiego życia i dzieła, ale wręcz obraz epoki, a w niej każdego jednostkowego romantycznego istnienia, które widoczne będzie niczym pod lupą, przypomina trochę absurdalne pragnienie, aby o Mickiewiczu wiedzieć więcej, nie tylko niż wiedzieli inni badacze jego twórczości, ale aby o M i c k i e w i c z u w i e d z i e ć w i ę c e j n i ż s a m M i c k i e w i c z. Być może dlatego zainteresowanie Rymkiewicza obejmuje również pragnienie dowiedzenia się, ile sukien wisiało w szafie Maryli, jaki szewc brał miarę na jej pantofle i czy ów szewc miał dzieci i co się z nimi stało. Taka wiedza pozwala niejako przechytrzyć Mickiewicza, a gromadzenie jej nie budzi podejrzeń samego Rymkiewicza, mieści się bowiem w granicach uwielbienia i szacunku oddawanych wielkiemu poecie. W dodatku w wywiadach podkreśla Rymkiewicz, że czuje się przede wszystkim badaczem literatury, w drugiej kolejności poetą czy powieściopisarzem¹⁵⁶. Jakby zatem sam dyskredytował własną twórczość, jakby wiersze powstawały na marginesie tamtych zajęć, tym samym, jakby poetą był Mickiewicz, a wiersze, które pisuje Rymkiewicz, sytuowały się obok, w nieważnym, innym rejonie postrzegania.

*Wiersze, o czym przekonuje od wieków krytyka – pisze dalej Bloom – muszą sprawiać przyjemność. Inaczej jednak, niż chce cała tradycja poetycka, a w szczególności romantyzm, wiersze nie powstają dzięki doznaniu przyjemności, lecz w odpowiedzi na nieprzyjemne sytuacje zagrożenia, sytuacje lęku, głównie lęku przed wpływem*¹⁵⁷. W książkach poświęconych Mickiewiczowi Rymkiewicz zamieszcza swoje wiersze, inspirowane opisywanymi postaciami czy zdarzeniami. Czy jednak są one tylko wynikiem inspiracji, czy nie stają się także takimi rozładowaniami nerwowymi, którymi Rymkiewicz nieświadomie pragnie udowodnić, że nie jest tylko biografem, badaczem i wielbicielem. Jest także twórcą, poetą, który przyszedł później i który musi wywalczyć sobie miejsce, który musi przełamać wiersze prekursora, inaczej umrze. Na przykład zamieszczony w *Żmucie* wiersz *Pojedź* ma wskrzesić formę ballady.

¹⁵⁵ Harold Bloom, *Lęk...*, s. 101-102.

¹⁵⁶ Por. choćby wywiad I. Smolki z J.M. Rymkiewiczem, *Żółte spodnie...*

¹⁵⁷ Harold Bloom, *Lęk...*, s. 102.

Pojedź a pojedź daleko

Tam za litewską rzeką

Za Wilią i za Niemnem

Twoje królestwo podziemne

Twoja stolica cieni

A wszyscy powieszani (Ż,157-158)

Adam Poprawa w rozmowie z Rymkiewiczem, zwracając uwagę na nawiązania do Mickiewiczowskich ballad, stwierdza: *przedstawia pan, jak sądzę, kondycję naszego „tu i teraz” z końca XX stulecia. Otóż „Pojedź” jest w pewnym sensie afabularne, tam nie ma opowiedzianej historii. Wydarzenia, o których traktuje wiersz, są jakby tylko potencjalne, są zaledwie możliwe. Pański tekst mówi tedy o tragicznej niemożliwości Zdarzenia (termin preferowany przez Przybylskiego, zapożyczony od Ricoeura i z Biblii), na którą zostaliśmy skazani czy też skazaliśmy się sami w tym naszym wieku*¹⁵⁸. Nie sądzę, żeby o tym właśnie był ten wiersz. Historia wprawdzie rzeczywiście nie zostaje w nim opowiadana, a jednak wiadomo, że jest to historia obecna, ziszczona, wydarzenia się wydarzyły, romantyczne i nieromantyczne kurhany znaczą górę Mendoga, Lidę i Oszmianę i próbują przedostać się do obszarów pamięci. Korzystając jednak z teorii Blooma, można wyczytać z tego wiersza coś jeszcze, znaczenie, które nie sytuuje się na powierzchni, gdyż niewątpliwie jest to wiersz o historii, choć nie tylko, jak chciałby Poprawa, tej tragicznie niezdarzonej. Są tu święci przodkowie, na grobach których przysiadła podmiot wiersza czy narrator, wszak jest to ballada, ale głos rozlegający się nie wiadomo skąd, mówi mu wciąż: „pojedź, pojedź dalej”. Czy upiór pojawiający się o świcie za gajem Mendoga nie przypomina upiora z *Dziadów*, nie wygląda jak upiór Mickiewiczowski, nie jest może upiorem-Mickiewiczem, wielkim przodkiem nawiedzającym poetę, od którego obecności nie można się uwolnić? Można zaryzykować interpretację, że obok tej głównej treści wiersza, w obszarach podtekstów, odbywają się literackie, twórcze dziady, w przestrzeni grobów dochodzi do obcowania ze zmarłymi. Bo wszystko w tej śmiertelnej krainie jest mickiewiczowskie – litewskie, białoruskie, kurhanowe i upiorne, jakby wyjęte z poezji Mickiewicza z lat 20. XIX wieku. A jednak trzeba jechać dalej i dalej, przekraczając groby i zapisaną w nich pamięć o

¹⁵⁸ Mickiewicz czyli wszystko... s. 60.

zmarłych, **przelamując** tę przestrzeń literacką. Czy zatem Rymkiewicz naśladuje Mickiewicza czy dzięki wierszowi Rymkiewicza Mickiewicz staje się bardziej wyrazisty? A co dzieje się z samym Rymkiewiczem?

Adam Poprawa widzi w wierszu *Pojedź* nawiązania do Mickiewiczowskiej melodyki i inkantacji, ale sam Rymkiewicz wyraźnie unika komentowania własnego wiersza, wypowiada zaledwie kilka słów o balladzie jako gatunku: *Po Mickiewiczu mieliśmy długi okres balladomanii, potem jeszcze przez wiele dziesięcioleci próbowano pisać ballady. Skończyło się na balladach Leśmiana, teraz obcujemy ze zwłokami gatunku*¹⁵⁹. Tylko że wiersz *Pojedź* wcale nie odsyła do formy ballady. Być może rację ma Poprawa, że Rymkiewicz naśladuje Mickiewiczowską melodykę i inkantację, być może stylizacyjną naiwnością pragnie przywołać świat ludowej prostoty z gminnych opowieści, ale w tym wierszu mickiewiczowskich śladów należy szukać gdzie indziej. Właśnie w owym głosie, który wydobywa się niejako z wnętrza wiersza. Mówi on: *pojedź*. Jest to raczej echo słynnego zdania z sonetu *Stepy akemańskie: Jedźmy, nikt nie woła*¹⁶⁰. Jeszcze raz należy podkreślić, że jest to wiersz o historii – pogrzebani bracia za Lidą i Oszmianą i Polska, która czeka, wyraźnie to sugerują. Ale jest to też wiersz na wskroś Mickiewiczowski i warto, sięgając do wskazówek Blooma, wydobyć to, co może być w nim ukryte.

Analizując sonety krymskie Jacek Brzozowski pisał o fenomenie wyobraźni, która tak intensywnie doznaje widzialnego świata, że jest w stanie odczytać wpisana weń sferyczną harmonię. *Fascynującą więc moc ma owa wyobraźnia, i byłaby nieskończona... gdyby nie pamięć, „głos z Litwy”*. „Głos” ten niszczy iluzję, żegluga staje się znów prozaiczną jazdą. *Konflikt i niepokój, rozdarcie i nierealność harmonii*¹⁶¹. W wierszu Rymkiewicza wciąż brzmi ten głos, który Pielgrzym Mickiewiczowski chciał usłyszeć. Tylko czy rzeczywiście istnieje? Wszak Pielgrzym właśnie nie był w stanie go usłyszeć. „Głos z Litwy”, który niszczył harmonię, wcale się przecież nie rozlegał. W pełnym ciszy wyczekiwaniu podczas wędrówki po *suchego przestworze oceanu* głosu nie było, choć był intensywnie projektowany, niemal istniejący. A zatem u Rymkiewicza zabrzmiał po raz pierwszy i u Rymkiewicza został usłyszany. Ale czy to, że nie brzmiał u Mickiewicza, znaczyło, że go tam nie było? Gdzie ten głos rozległ się naprawdę, gdzie się choćby wyszeptał? Kto go od kogo zapożyczył? Czy stało się to, o czym pisze Bloom? *Dochodzi tu prawie do obalenia tyranii*

¹⁵⁹ Mickiewicz czyli wszystko..., s.60.

¹⁶⁰ Adam Mickiewicz, *Wiersze*, Wydanie Jubileuszowe (komitet redakcyjny: J. Krzyżanowski – przewodniczący, S. Pigoń, L. Płoszewski, H. Wolpe, K. Wyka – członkowie), Warszawa 1955, t.1, s.259. Wszystkie teksty Mickiewicza cytuję z tego wydania, oznaczając skrótem w kolejnych przypisach.

¹⁶¹ Jacek Brzozowski, *Sens krymskiej podróży*, w: *Trzyście arcydzieł romantycznych*, red E. Kiślak i M. Gumkowski, Warszawa 1996, s. 40.

czasu, przez chwilę mamy poczucie, że to późniejsi poeci są naśladowani przez swych poprzedników.(...) Mam tu na myśli coś bardziej drastycznego i (przypuszczalnie) absurdałnego: chodzi o takie usytuowanie prekursora we własnym dziele, że określone fragmenty jego dzieła, zamiast być zapowiedzią zaciągniętego u nas długu, a nawet (co nieuniknione) błędą w zestawieniu z naszymi osiągnięciami. Potężni zmarli powracają, ale zabarwieni naszą wrażliwością, mówiąc naszymi głosami, przynajmniej częściowo i przez chwilę – chwile te dają jednak świadectwo naszemu uporowi ¹⁶². Czy przez chwilę Mickiewicz nie przemówił głosem zasłyszonym u Rymkiewicza? Czy Pielgrzym nie szukał „głosu z Litwy”, który usłyszał wcześniej w balladzie następcy?

Lustra Maryli

Charles Mauron twierdził, że aby zrekonstruować „mit osobisty” piszącego, czyli dotrzeć do specyficznego dla niego fantazmatu, a może właśnie nękającej go obsesji, należy zbadać siatkę metafor czy obrazów, które powtarzają się w jego pisaniu¹⁶³. Trudno oczywiście zastosować się dokładnie do zaleceń Maurona¹⁶⁴, a jednak ta intuicja wydaje się niezwykle pociągająca. Twórczość Rymkiewicza obfituje w obsesyjne obrazy, to nerwowe piślarstwo nieustannie produkuje natarczywie wracające metafory i motywy. Już najwcześniejsze utwory poetyckie czy pierwsze jednoaktowe teksty teatralne powołują do życia tematy, które będą się maniakałnie rozrastać, tworząc thema regium tej twórczości. W *Żmucie* takim obrazem jest powracająca fantazja o szykującej się do ślubu Maryli, która staje przed lustrem. To lustro występuje w różnych odsłonach, różnych konfiguracjach i ujęciach. Warto przyjrzeć mu się dokładniej.

Żmut jest książką, która podejmuje polemikę z legendą romantycznej miłości między Adamem Mickiewiczem a Marylą Wereszczakówną. *Żmut* to także opowieść, która ze splątanych nici, jakimi tkane były tamte zdarzenia, tamte osoby i tamte uczucia, próbuje wysupłać nić należącą się Karolinie Kowalskiej, przedstawianej przez Rymkiewicza nie jako kowieńska Wenera, którą spycha się wstydliwie do przypisu Mickiewiczowskiej

¹⁶² Harold Bloom, *Lęk...*, s. 183.

¹⁶³ Charles Mauron, *Wprowadzenie do psychokrytyki*, przeł. W. Błońska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, opr. H. Markiewicz, Kraków 1976, t.2.

¹⁶⁴ Zwrócił na to uwagę Jan Potkański, który w swojej książce omawia teorie Maurona. Jan Potkański, *Sobowtór. Różewicz a psychoanaliza Jacquesa Lacana i Melanie Klein*, Warszawa 2004, s. 17-18.

monografii¹⁶⁵, lecz jako dojrzała mądra kobieta, która, być może nie tylko swoimi kształtami, jak twierdzili złośliwi, wpłynęła na kształt polskiego romantyzmu. *Żmut* jest w końcu także opowieścią o opowiadaniu przeszłości, powikłaną, nierozwiązywalną, w której splot faktów i dokumentów miesza się ze splotem zmyśleń i fantazji. Badacze książki najczęściej kapitulują wobec olbrzymiej wiedzy Rymkiewicza, przytłoczeni ilością fiszek, dat i opisów, formułując wciąż te same tezy interpretacyjne. Okazują twórcy szacunek, nie bardzo wiedząc, czy do końca poważnie traktować tę opowieść, której język, nierzadko kolokwialny, a nawet dosadny, odbiega od języka naukowej rozprawy. Zbigniew Jerzy Nowak recenzując *Żmut* w *Pamiętniku Literackim* pokazał manowce, na jakie zaprowadziła Rymkiewicza wyobraźnia, skorygował błędy, ironicznie nazwał tekst *odmianą eseju stanowiącą połączenie wywodu naukowego (i to dokumentowanego!) z niezwykle fantazjotwórstwem historycznym*¹⁶⁶. To fantazjotwórstwo widoczne jest wyraźnie, gdy esej Rymkiewicza porównać z książką Marty Zielińskiej *Opowieść o Gustawie i Maryli*. Zielińska także pisała o roli legendy w związku Mickiewicza z Wereszczakówną, o samobójczej próbie podjętej przez unieszczęśliwioną żonę Puttkamera, czyli o nieoczywistościach najsłynniejszego romansu polskiej literatury. Jednak wywód Zielińskiej, spójny i podporządkowany obranej na początku tezie, konsekwentnie wyjaśniał, co mógł wyjaśnić i kapitulował wobec miejsc, których prawdziwości nie był w stanie dowieść.

List – pisze Zielińska o niejasnych doniesieniach na temat Maryli, które dotarły do Mickiewicza i które w korespondencji przekazywali sobie filomaci – zawierał (...) tajemnicze zdania, co do których i dziś jeszcze nie ma zgody. Co właściwie znaczyły? jakich to rzeczy dowiedział się Adam w Tuhanowiczach? (...) Usłyszał z pewnością od Michała o ślubie i weselu Maryli, o hucznej zabawie, o spisanej intercyzie. (...) Ważniejszych jednak informacji udzieliła mu chyba siostra cioteczna Tekla – powiernica Maryli. (...) czy mówiono o smutku i łzach narzeczonej, czy o wahaniu, czy też o jej słowach jakichś, czy symbolicznych gestach – nie ma to teraz większego znaczenia – i tak do prawdy nie da się już dotrzeć¹⁶⁷.

I tak do prawdy nie da się już dotrzeć – podsumowuje Marta Zielińska. W takie właśnie miejsca, które jawią się badaczce jako przestrzenie nie do opisanego, przestrzenie, które bezpowrotnie zginęły w przeszłości, wciska się opowieść Rymkiewicza. Jakby tu właśnie znajdowało się rozszczelnienie, w którym on nieświadomie może upatrywać szansy odchylenia się od swojego poprzednika, szansy, aby opowiedzieć życie Mickiewicza, którego

¹⁶⁵ Określenie Marii Czapskiej (Maria Czapska, *Kowieńska Wenera*, w: *Szkice mickiewiczowskie*, Warszawa 1999). Tak o Karolinie Kowalskiej mówili filomaci.

¹⁶⁶ Zbigniew Jerzy Nowak, *Jarosław Marek Rymkiewicz. Żmut*, *Pamiętnik Literacki* 1990, z. 2, s. 372.

¹⁶⁷ Marta Zielińska, *Opowieść o Gustawie i Maryli, czyli Teatr, życie i literatura*, Warszawa 1989, s. 92-93.

przecież opowiedzieć w sposób naukowy już się nie da, gdyż nie ma już niczego, co mogłoby tę narrację uprawomocnić. A jednak pozostaje przestrzeń prawdopodobieństwa i Rymkiewicz dysponuje materiałem, z którego może stworzyć spójną opowieść, może już nie całkiem materiałem, ale z pewnością ma nitki tego materiału, szczegóły, które niewątpliwie się na to życie składały. Poznał przestrzenie Kowna, Tuhanowicz i Wilna, zna rozkład pokoi w szlacheckim dworze Wereszczaków, wie, czym interesowali się bracia Maryli i z jakimi finansowymi kłopotami zmagala się pani Franciszka. Wie nawet o wiele więcej – jak umierały wnuki, jakie przepisy kulinarne miała w swym kajecie Maryla, jakimi szarfami przepasywała swoje sukienki. Jak oświetlano wtedy ulice, ile kosztowało utrzymanie domu, jakie panny służyły we dworze, jak umilały sobie wieczory stare ciotki. Można by niemal w nieskończoność mnożyć szczegóły, które poznał Rymkiewicz. Z pewnością wie o tym życiu tyle, by opowiedzieć o nim w sposób wiarygodny, niemal *j a k b y* było ono życiem Mickiewicza. Wystąpią w nim ci sami bohaterowie, te same miejsca i te same meble, padną nawet te same słowa, które musiały padać, bo część z nich przechowały stare listy, fragmenty wspomnień i dokumentów. Będzie to opowieść i taka sama i inna, właśnie taka *j a k b y* opowieść, bo w owym *j a k b y* kryje się życie Mickiewicza, ale także życie Mickiewicza, które napisał Rymkiewicz. Warto raz jeszcze przypomnieć słowa Agata Bielik-Robson, która pisała, analizując etap *clinamen*, że sama „krzywość” jest dla Blooma istotą, *figurą nad figurami* ¹⁶⁸. Że ona właśnie, jak zagięty łuk poetyckiego patrona Apollona, może efebowi zagwarantować życie.

Rymkiewicz wyczuwa miejsce, w którym może przełamać Mickiewiczowską narrację i Mickiewiczowskie życie. Opisać życie wieszczą tak, *j a k b y* było to życie Mickiewicza. To *j a k b y* staje się bloomowskim odchyleniem. Rymkiewicz skrzywia swoją opowieść, snuje niewierną relację, zachowując pozory wierności. W utworzoną w ten sposób szczelinę wwierca się błędna interpretacja. Życie i pisanie swobodnie mieszają się w *j a k b y*. Rymkiewicz zapewniał przecież, że interesuje go tekst życia, totalność egzystencji, którą być może uda się gdzieś przyłapać i przyszpilić. Nadmiar żywotności objawia się w tym pragnieniu przeżycia życia prekursora (i przeżycie znaczy tu zarówno przeżyć z kimś, jak i przeżyć kogoś), który choć umarł, wciąż nawiedza niczym romantyczny upiór. Dlatego w miejscu, o którym Zielińska orzeka *i tak do prawdy nie da się już dotrzeć*, Rymkiewicz zaczyna opowiadać swoją prawdę-nieprawdę, chcąc przełamać nieistniejącą już spójność Mickiewiczowskiego tekstu-monumentu.

¹⁶⁸ Agata Bielik-Robson, *Sześć dni stworzenia...*, s. 213.

2/14 lutego 1821 roku – pisze Rymkiewicz w Żmucie – odbył się ślub Marii Wereszczakówny i Wawrzyńca Puttkamera. Bardzo to tajemnicza sprawa. Nie ten ślub, bo w tym nic tajemniczego nie było. Ślub jak ślub. Dobrze byłoby coś na ten temat wiedzieć, ale że nic nie wiemy, można sobie tylko wyobrażać, jak to się odbyło. Zjechali się sąsiedzi, krewni, przyjaciele. Rzędy sań przed kościołem, kłęby pary wokół końskich chrap, szron na wąsach, tupią i strząsają śnieg z futer, kiedy wchodzi z naręczami kwiatów ścinanych rano w dworskiej oranżerii. Zaraz przyjadą, już jadą. Ale nie jadą, bo panna młoda się spóźnia, jeszcze stoi przed lustrem (podkreślenie moje) w swoim pokoju, a obok klęczy Rozalka ze szpilkami w ustach i coś tam przyszywa, coś upina, coś poprawia przy ogonie sukni. A lewy pantofelek – biały z różyczką – jest trochę za ciasny. Wchodzi pani Franciszka i Marie pyta: - A czy pana Mićkiewicza to my zaprosiwszy? – Bo tylu tych zaproszonych, że się pogubiła. A dlaczegoż by to – odpowiada pani Franciszka. – Czy to on nasz krewny? – Wkładają futra i jadą do kościoła. – Nicht nie wie – myśli Marie w saniach, które wiozą ją z Tuhanowicz do Cyryna – co ja dopiero czuję jadąc na mój ślub. – A ja po stu pięćdziesięciu latach rozdzielałam jej pogląd. Ignacy Domeyko mógłby nam to wszystko opisać, ale nie opisał. O tym, co wtedy czuła Marie, nie miałby zresztą nic do powiedzenia. Może tylko Wawrzyniec Puttkamer mógłby nam coś opowiedzieć, ale pan Wawrzyniec jest świadkiem milczącym (Ż,137).

W wersji Rymkiewicza z nikt nie wie i nic nie można powiedzieć, zrobił się bardzo obfity opis. Interesujący wydaje się ten obraz stojącej przed lustrem Maryli, który będzie odtąd powracał w różnych konfiguracjach i odsłonach. Można potraktować go jako temat pewnej wariacji, którą z upodobaniem i fascynacją będzie uprawiał Rymkiewicz. Przeglądająca się w zwierciadle Maryla, za każdym chyba razem nieco inaczej w to zwierciadło wpatrzona, będzie pojawiała się wielokrotnie, często w chaotycznych i konwulsyjnych odsłonach. Stojąca przed lustrem kobieta przyjmuje u Rymkiewicza różne pozy i różne imiona. Ta jej nieokreśloność, migotliwość, podatność na przemianę i możliwość wariacji, świetnie wpisują się w rozważania pisarza na temat fragmentaryczności egzystencji:

Nasza egzystencja jest taka jakaś, i znów brak mi tu słowa, ale właśnie taka jakaś: nieporządnie uszyta, nieobrębiona, niedopięta, tu się drze, tu pęka. To nie jest dobrze skrojona suknia, dobrze i na miarę uszyty garnitur. Marie stoi przed lustrem – już najwyższa pora jechać saniami na ślub do Cyryna – a Litewka Rozalka klęczy obok niej ze szpilkami w ustach i coś jeszcze przyszywa, coś jeszcze upina przy tej sukni, którą szyto w pośpiechu i która, gdy ją przymierzała, o, znów tutaj pękła, a tam się rozdarła. Ciągle niegotowe i

nieobrębione, choć pora już na ślub, na chrzciny, na pogrzeb. Tak to pewnie dziś odczuwamy i dlatego ta całość, którą chcielibyśmy ułożyć – także gdy mowa o przeszłości – jakoś się nie składa (Ż,159).

Stojąca przed lustrem Maryla silnie doświadcza własnej rozpadającej się, strzępiącej jak ślubna suknia, egzystencji. Moment przed zwierciadłem jest momentem próby zbudowania całości, spójnego obrazu, choćby tego jednego weselnego dnia, czy choćby tej jednej chwili przed wyjazdem do kościoła. Projekt wydaje się jednak utopijny, lustro boleśnie obnaża niemożność, pokazuje, jak rzeczywistość strzępi się i pruje.

Ważne jest także to, co znaczy ten obraz w pisarskim świecie Rymkiewicza. Po co, myśląc o życiu Mickiewicza, Rymkiewicz każe swoim bohaterkom patrzeć w lustro, czy ich oczyma sam się czemuś przygląda? Mami wizją idealnego odbicia, doskonałej wiwisekcji, próbuje wyczytać ze zwierciadła Mickiewiczowski życiorys totalny? W rzeczywistości, jakby wbrew własnym zamierzeniom, pokazuje rozpad. Skąd jednak to obsesyjne myślenie o lustrach? Warto tu przywołać Foucaultowską analizę obrazu Velasqueza. Spojrzenia Rymkiewicza podobne jest bowiem do lustrzanych odbić, których grę śledził Foucault, oglądając *Panny dworskie*. Wiszące na ścianie lustro odbija królewską parę, Filipa IV i jego małżonkę Mariannę. W interpretacji autora *Słów i rzeczy* lustro pokazuje to, co wydaje się na pierwszy rzut oka niewidzialne. W dodatku przedstawia króla i królową, i jednocześnie ich wizerunek ukrywa. Widnieją oni bowiem tylko jako lustrzane odbicia, pozwalając na planie pierwszym królować małej infantce, jej dworcom i karłom. Podobnie jest z Rymkiewiczowskim spojrzeniem na Mickiewicza. Poeta funkcjonuje na prawach królewskiej pary, jest najważniejszy, ale i jednocześnie umieszczony w planie drugim, tonący wśród świata szczegółów, materii, która zdaje się go zasłaniać. To dziwne odwzorowanie sugeruje również, że Rymkiewicz postrzega swój obiekt badawczy w sposób, w jaki inni biografowie Mickiewicza zazwyczaj nie patrzą, umieszczając wieszczą jako widocznego w drugim planie lub też pozwalając jego majestatyczną obecność jedynie wyczuwać, podczas nieistotnych chwil codziennego życia, w podobny sposób, w jaki Velasquez pozwolił zaistnieć zwykłym chwilom dworskim. Ale jest w analizie Foucaulta coś jeszcze. *Miejsce, w którym tronuje król ze swą małżonką – pisze Foucault – to także miejsce artysty i widza: w głębi zwierciadła mogłyby się ukazać, powinny by się ukazać – anonimowe oblicze przechodnia i oblicze Velasqueza. Bo funkcja zwierciadła polega na tym, by wciągać do wnętrza obrazu to, co mu najpełniej obce: spojrzenie, które ów obraz zorganizowało, i spojrzenie, dla którego obraz się*

rozpościera¹⁶⁹. Przechodniem, przed którym obraz się rozpościera, jest oczywiście czytelnik, do którego zresztą Rymkiewicz często się zwraca, nie ukrywając jego obecności. Sam także się nie ukrywa, wspominając o własnych zajęciach, rodzinie, sposobach pracy. Ale to jego jawne występowanie w tekście przypominało raczej wizerunek samego siebie, który Velasquez umieścił w lewym rogu obrazu (wizerunek wychylającego się zza sztalug malarza). Lustro nie pokazuje zupełnie innej obecności malarza, twórcy, którego spojrzenie cały ten obraz zorganizowało. Staje się on wpisany w dzieło, ale w sposób niewidoczny. Jest to inna obecność, niż ta, do której przyznał się otwarcie. Ta obecność, którą sugeruje jedynie lustro, jest obecnością stłumioną. Jako obecny, choć pozornie nieobecny, towarzyszy przecież najważniejszemu przedstawieniu, królewskiemu przedstawieniu. W taki sam sposób Rymkiewicz mówi o Mickiewiczu. I malarz, i pisarz zanurzeni są w spojrzeniu, znajdują się we wzroku skierowanym na badany, malowany lub czytany obiekt. Towarzyszą obserwowanemu obiektowi z intencją inną niż dokładne odwzorowanie. Z intencją samego czystego istnienia, bycia obok. Rymkiewicz jest zatem w opowiadaniu o Mickiewiczu pod zupełnie inną jeszcze postacią, niż ta, którą sam pozwolił czytelnikowi wyczytać z własnego tekstu. Jest pod postacią samego spojrzenia. Pytanie tylko, czy wie o tym. Velasquez świadomie bawił się z oglądającym obraz i z własnym na nim istnieniem. Czy Rymkiewicz zdaje sobie sprawę z tego dodatkowego własnego istnienia w tekście? Zdaje się, że nie. Rymkiewicz opisujący zwierciadła, sam pozostaje nieodbity, ale obecny w zwierciadle swojej narracji.

Oczywiście, jak zawsze w esejach Rymkiewicza, ważna jest autentyczność opisywanego przedmiotu, sprowadzalna do konkretnego szczegółu, który zakorzenia w istnieniu, który może o tym istnieniu opowiedzieć. *Lustro – to, przed którym Rozalka poprawia coś przy sukni, kiedy na podjeździe czekają sanie mające zawieźć pannę młodą do kościoła – było w mahoniowej ramie i ostatni raz widziano je w roku 1931 na wystawie z okazji Dni Mickiewiczowskich w Nowogródku. Było wtedy własnością Wiktora Golimonta ze Starych Bieniaków* (Ż,163). A zatem lustro, jak i pozostałe przedmioty opisywane przez autora *Żmutu*, ma swoją prawdziwą historię i swoje, do jakiegoś stopnia sprawdzalne, miejsce w przeszłości. Od konkretnego zaczyna się więc snucie opowieści o przeglądającej się w lustrze pannie młodej, a potem mężatce Maryli, która przed tym lustrem, już w Bolcienikach, przypina warkocz (Ż,163). W innej odsłonie to Mickiewicz, goląc się, spogląda w ustawione na okiennym parapecie lusterko. W przeciwnej ramie okiennej stoi Maryla i poeta odrywa co

¹⁶⁹ Michel Foucault, *Panny dworskie (Las Meninas)*, w: *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, Gdańsk 2000, s. 37.

chwilę wzrok od lustra, aby spojrzeć na kochankę, której obraz najprawdopodobniej zwielokrotniony jest także lustrzaną taflą szyby (Ż, 181).

Obraz Maryli w *Żmucie* bardzo wyraźnie łączy się z obrazem Zosi i Ewy, bohaterek *Pana Tadeusza*.

Odyńiec stworzył legendę pierwszego spotkania Mickiewicza z panną Wereszczakówną, które wyglądać miało jak spotkanie Tadeusza z Zosią. Czy raczej niespotkanie właśnie, wyobrażenie o dziewczynie wysnuwane z widoku jej sukienki, z rozkosznego nieładu panieńskiego pokoju. Maryla-Zosia, ulotna i motyla w tym wspomnieniu, przypomina delikatną romantyczną kochankę¹⁷⁰. Kiedy Maryla staje przed lustrem u Rymkiewicza, mierzy się niejako ze swoją literacką siostrą bliźniaczką.

Rymkiewicz nadaje Maryli także cechy Ewy. W swojej książce Alojzy Niewiarowicz przekazuje informacje o aresztowaniu państwa Puttkamerów w 1833 roku i zesłaniu ich na Sybir, skąd mieli wrócić po trzech latach. Historię tę Rymkiewicz uznaje za zmyśloną, co nie przeszkadza mu jednak snuć własnych wizji na temat Maryli jadącej kibitką: *Ale obok tej Marie, która czyta w gaiku romans madame de Krudener, jest też Marie przesłuchiwana przez żandarmów i Marie śpiąca na sienniku w wileńskim więzieniu. Bardzo mi jej żal, kiedy słyszę, jak jakiś plugawy urzędnik czy żandarm, od którego cuchnie wódką, wali pięścią w stół i ryczy: - Skażi swołocz, etet Szymanskij eto twój liubownik!* (Ż, 275-276).

Zanim przejdę do analizy motywu lustra w esejach Rymkiewicza, warto przypomnieć sam tekst Mickiewicza. Postaci trzech kobiet w *Panu Tadeuszu* jakoś są z lustrem związane –

¹⁷⁰ Spotkanie Tadeusza z Zosią i spotkanie Mickiewicza z Marylą, dzięki staraniom Edwarda Odyńca, niezwykle są do siebie podobne.

Biegał po całym domu i szukał komnaty, / Gdzie mieszkał dzieckiem będąc, przed dziesięciu laty. / Wchodzi, cofnął się, toczył zdumione źrenice / Po ścianach; w tej komnacie mieszkania kobiece? / Któż by tu mieszkał? Stary stryj nie był żonaty, / A ciotka w Petersburgu mieszkała przed laty. / To nie był ochmistrzyni pokój? Fortepiano? / Na nim nuty i książki; wszystko porzucano / Niedbale i bezładnie; nieporządek miły! / Niestare były rączki, co je tak rzuciły. / Toż i sukienka biała, świeżo z kołka zdjeta / Do ubrania, na krzesła poręczu rozpięta. / A na oknach donice z pachnącymi ziołki, / Geranium, lewkonia, astry i fijołki (Adam Mickiewicz, *Pan Tadeusz*. Ks. I, 73-86, Wyd. Jubil., Warszawa 1955, t. IV, s. 11-12).

I fragment *Żmutu*: Odyńiec podał dokładną datę przyjazdu Mickiewicza do Tuhanowicz: „Było to w roku 1818”. Wiemy nawet, którego dnia: „w sobotę, a więc w dzień Marii”. Czyli 15 sierpnia (...) Zan, wedle relacji Odyńca, poprzednie wakacje – roku 1817 – spędził w Płużynach, bowiem przyjaźnił się z Michałem Wereszczaką i tak go zachwyciła siostra przyjaciela, że postanowił ściągnąć do Tuhanowicz Mickiewicza, aby ten mógł się przyjrzeć tej „arcypoetyckiej istocie”. Kiedy przyjechali, dom był pusty: gospodarze poszli na spacer: Zan chciał pokazać Mickiewiczowi pokój, w którym mieszkała poprzedniego roku, a tam: i właśnie tam, tu zaczyna się najpiękniejsza – najpiękniej zmyślona – część opowieści pana Antoniego: „Ale tu ich uderzył widok niespodziany. Na poręczach dwóch krzeseł, ustawionych w pośrodku, leżała deska do prasowania, na niej stos kołnierzyków i chusteczek damskich i prasująca się właśnie szeroka różowa szarfa; wyprasowana zaś już i wyświeżona na niedzielę biała sukienka wisiała u drzwi na zawiasie. W pokoiku nie było nikogo, bo właśnie prasująca dziewczyna poszła była po nową duszę do żelazka”. Co na obu – ta sukienka, te kołnierzyki, te chusteczki – wielkie zrobiło wrażenie. Zan miał potem powiedzieć Odyńcowi – i to „nie żartem” – że Mickiewicz, „nim zobaczył Marylę, którą wracającą z przechadzki na pół drogi wkrótce spotkali, już się najprzód w jej białej sukience zakochał” (Ż, 55-56).

Zosia, jej matka Ewa i Telimena. Jednak tylko Telimena przegląda się w lustrze i to jej oglądanie podstarzałych wdzięków traktowane jest tam ironicznie¹⁷¹. Ani Zosia, ani Ewa, czyli te dwie bohaterki, które odwołują się do modelu szlachetnej i czystej szlachcianki, w lustrze przeglądać się nie mogą. Być może wiązałoby się to z utratą niewinności, przeglądanie się w lustrze jest przecież znakiem posiadania samoświadomości. Choć w piątej księdze można odnaleźć sceny strojenia i ubierania Zosi, która przygotowuje się do wejścia w świat salonów, nie ma jednak obrazu stojącej przed lustrem dziewczyny. Wcześniej Zosia chciała nawet zerknąć w lusterko, ale przeszkodził w tym obserwujący dziewczynę Tadeusz :

*Jak biały ptak zleciała z parkanu na błonie
I wionęła ogrodem, przez płotki, przez kwiaty,
I po desce opartej o ścianę komnaty,
Nim spostrzegł się, wleciała przez okno, świecąca,
Nagła, cicha i lekka jak światłość miesiąca.
Nucąc chwyciła suknie, biegła do zwierciadła;
Wtem ujrzała młodzieńca i z rąk jej wypadła
Suknia, a twarz od strachu pobladła (Pan Tadeusz, ks. I, 124-131).*

Obraz Ewy, która mogłaby się w lustrach przeglądać, jest już nie do odtworzenia. Gerwazy, oprowadzając Hrabiego po ruinach zamku Horeszków

*(...) jakby chciał mówić: „Wszystko się skończyło”,
Kiwnął żałośnie głową, czasem machnął ręką.
Widać, że mu wspomnienie samo było męką
I że je chciał odpędzić; aż się zatrzymali
Na górze, w wielkiej, niegdyś zwierciadlanej sali;
Dziś wydartych zwierciadeł stały puste ramy (Pan Tadeusz, ks. II, 242-247¹⁷²).*

Te dwa miejsca wydają się szczególnie interesujące, gdyż opisują niemożność zaistnienia obrazu przeglądającej się w lustrze dziewczyny. Oczywiście utrzymane są w różnej tonacji.

¹⁷¹ Najpierw przegląda się jako oceniająca własne możliwości łowczyni:

Telimena, tak myśląc, z sofy się podniosła / I stanęła na palcach, rzekłbyś, iż podrosła; / Odkryła nieco piersi, wygięła się bokiem / I sama siebie pilnym obejrzała okiem. / I znowu zapytała o radę zwierciadło; / Po chwili, wzrok spuściła, westchnęła i siadła. (Pan Tadeusz, ks. V, 13-18, Wyd. Jubil., t. 4, s. 137).

Drugi fragment, opisujący Telimenę przed lustrem, jest już opisem usidlającej:

Tadeusz ponownie wchodzi do pokoju, w którym mieszkał przed dziesięciu laty. Teraz bawił tam Rejent, cudnie wystrojony, / I usługiwał damie, swojej narzeczonej. / Biegając i podając sygnety, łańcuszki, / Słoiki i flaszeczki, i proszki, i muszki; / Wesół, na pannę młodą patrzył tryumfalnie. / Panna młoda kończyła robić gotowalnię; / Siedziała przed zwierciadłem radząc się bóstw wdzięku; / Pokojowe zaś, jedne z żelazkami w rękę / Odświeżają nadstygłe warkoczów pierścionki, / Drugie klęcząc pracują około falbanki. (Pan Tadeusz, ks. XI, 477-486, Wyd. Jubil., t.4, s. 318).

¹⁷² Wyd. Jubil., t. 4, s. 13 i 50-51.

W obrazku Zosi wiele jest dziewczęcego wstydu, pierwszych zauroczeń i radości. W balowych scenach Ewy, które mogły odbijać się w lustrach zawieszonych w zwierciadlanej sali, ale których opisów nie ma, jest już smutek utraty, tragicznego losu kraju. Ważne jest jednak to niezaistnienie, potencjalność, która się nie zrealizowała, gdyż to jest właśnie miejsce, które można uzupełnić, w które może wcisnąć się opowieść Rymkiewicza. W wielkim Mickiewiczowskim poemacie obraz romantycznej dziewicy stojącej przed lustrem nie może zaistnieć. Tu objawia się brak, niedokończenie, niedopisanie, które jest nie tylko pustką tekstu, ale i kolejnym sygnałem niemożności odtworzenia tego szlacheckiego świata, niemożliwości powrotu do utraconych czasów. Rymkiewicz wyczuwa brak, odnajduje tę szczelinę, miejsce, z którego może dokonać odchylenia od Mickiewicza. Maryla ze *Żmutu* ma opowiedzieć i dopowiedzieć obrazy Ewy i Zosi z *Pana Tadeusza*. Maryla jest Ewą i Zosią, ale jest i kimś więcej, bohaterką świadomą rozpadającej się materii rzeczywistości. Jej autor zaznacza, że wie więcej niż autor *Pana Tadeusza* i dlatego może ten utwór dopowiedzieć, a może nawet napisać go lepiej. Przy wielkim rozumieniu autorskiego zamysłu, w ogromnym szacunku wobec poematu, Rymkiewicz dokonuje lektury korygującej. Wielbiąc mistrza, efeb delikatnie wychyla się w stronę własnego wiersza. I kiedy u Rymkiewicza przed lustrem staje Maryla Wereszczakówna, i kiedy, jak sędzę, stają inne kobiety i spoglądają w lustro, to obdarzone są już smutną świadomością. Rymkiewicz wyczuwa jakieś niedopowiedzenie Mickiewiczowskiego obrazu kobiety przed zwierciadłem i dlatego chętnie po niego sięga. Dopisuje to, czego u Mickiewicza nie ma. Współczesnego poetę rzeczywiście niezwykle fascynuje obraz stojącej przed lustrem kobiety¹⁷³. *Szły poprzez srebro luster* – powie o odchodzących, zapadających się w nicłość kobietach z wiersza *Piękne minionych epok*. W utworze *Na siedemnastoletnią poprawiającą uczesanie* Monika, muza filomatów i natchnienie współczesnych, rocznik trzydziesty dziewiąty, unosić będzie twarz znad pękniętego lusterka puderniczki i wsuwać stopę w poemat¹⁷⁴. I w obu tych wierszach stojąca przed lustrem kobiecość obdarzona jest świadomością, gorzką wiedzą, fatalizmem. Wszystkie te kobiety z wierszy stają się uzupełnieniem obrazu stojącej przed lustrem Maryli.

Lustro Bonnarda

Lustro białoróżowe białozółte biało

¹⁷³ Por. Marzena Woźniak-Łabieniec, *Klasyk...*, s. 196-197. Autorka twierdzi, że odbijająca się w lustrze kobieta to jeden z ulubionych motywów poetyckich Rymkiewicza.

¹⁷⁴ Oba wiersze pochodzą z tomu Jarosława Marka Rymkiewicza *Człowiek z głową jastrzębia*, Łódź 1960, s. 17 i 23.

Szare i fioletowe i perłowe ciało

Sine lustro Bonnarda i to co odbija:

Sinozielone łono żółtosiwa szyja

Pierś tu różowożółta a tam siwoszara

Tamtego bytu tutaj przezroczysta mara

Błękitnożółte plecy i drzwi uchylone

Ta strona tu na tamtą odwrócona stronę

Bielizna żółto szara i szarozielona

Po drugiej stronie bytu jego druga strona

Głowy nie ma W miednicy błękitnieje woda

Tamtego bytu tu ci nie znana uroda

I niewidzialna ręka już nie z tego świata

*Która różową wstążkę tam we włosy wplata*¹⁷⁵

Rymkiewiczowskie odbicia stają się zapisami przenicowania. Rymkiewicz zdaje się zaznaczać, że widzi więcej i wyraźniej niż Mickiewicz. Widzi drugą stronę. W ten sposób dopowiada i dopełnia lustrzane obrazy. Oczywiście ważne jest to, że chodzi o lustro, czyli o widzenie. Harold Bloom, omawiając fazę kenosis, w której efeb dokonuje powtórzenia prekursora, ale owym powtórzeniem próbuje odczynić nieuchronnie ciężącą nad sobą obecność poprzednika, powołuje się na freudowskie rozpoznania dotyczące niesamowitego. Freud w swojej rozprawie analizował opowiadanie Hoffmanna o Piaskunie, stworze z opowieści zasłyszanych w dzieciństwie, którego bał się główny bohater. Piaskun zabierał dzieciom oczy. *Doświadczenie psychoanalityczne napomina – pisze Freud – że jest to przeraźliwy lęk dziecięcy przed uszkodzeniem lub utratą oczu. Lękliwość ta pozostała wielu osobom dorosłym, które nie obawiają się uszkodzenia żadnego narządu tak bardzo, jak uszkodzenia wzroku. A zresztą zwykliśmy przecież mawiać, że będziemy czegoś strzegli jak*

¹⁷⁵ Jarosław Marek Rymkiewicz, *Znak niejasny, baśń półżywa*, Warszawa 1999, s. 8.

żrenicy oka. Studium marzeń sennych, fantazji i mitów wskazało nam, że lęk o oczy, lęk przed oślepieniem, wystarczająco często występuje jako zastępstwo lęku przed kastracją. Także samoosłepienie się mitycznego przestępcy Edypa stanowi tylko złagodzoną karę kastracji, a tylko ta ostatnia w myśl prawa odwetu byłaby w tym wypadku stosowna¹⁷⁶. Oko staje się zatem bardzo ważnym znakiem, tym istotniejszym, że wpatruje się ono w lustro. Warto sięgnąć do Blooma. Proponuję rozpatrzeć lęk przed wpływem jako szczególny przypadek niesamowitego. Nieświadomy lęk przed kastracją przejawia się poprzez rzekomo fizyczne kłopoty z oczami; lęk poety o to, że przestanie być poetą, także często daje o sobie znać jako zaburzenie wizji. Poeta widzi albo „zbyt wyraźnie”, ulega tyranii silnej fiksacji, zupełnie jakby jego oczy domagały się uznania swej odrębności od reszty ciała i całego świata, albo też jego spojrzenie staje się nieostre i poeta widzi jak przez mgłę. Widzenie pierwszego rodzaju rozkłada i deformuje to, co widziane; widzenie drugiego rodzaju pozwala dostrzec co najwyżej jasną chmurę¹⁷⁷. Zdaje się, że Rymkiewicza dotyczy ten pierwszy przypadek, widzenie zbyt wyraźne, rozkładające i deformujące. W opisach stojącej przed lustrem Maryli, Rymkiewicz dostrzega więcej niż ma prawo dostrzegać. Widzi więcej niż mogliby zobaczyć świadkowie czy sam Mickiewicz, próbuje przeniknąć te momenty, w których stojąca przed lustrem kobieta odsłania przed sobą to, czego nie odsłoni przed innym. Jest to reakcja lękowa, jest to wynik strachu przed wykastrowaniem przez wielkiego poprzednika. Rymkiewicz-efeb dokonuje powtórzenia obrazu z życia i twórczości Mickiewicza, ale za każdym razem widzi więcej niż prekursor. W obrazach stojącej Maryli dopowiada jednocześnie i niedopowiedzianą historię Wereszczaków i nienapisane sceny *Pana Tadeusza*. Lustro potrzebne jest mu jako oczywisty znak władzy nad zmysłem wzroku. Stąd potem także w jego poezje wdziera się obraz stojącej przed lustrem kobiety. Ma zaświadczyć ten szczególny Rymkiewiczowski dar widzenia, czyli pokonania poprzednika, uniknięcie kastracji. W zacytowanym wierszu, którego inspiracją były kobiece akty namalowane przez Bonnard, lustro pozwala dostrzec tamtą stronę bytu. Wydawałoby się, że więcej od twórcy, który nie zanegował metafizyki, oczekiwać nie można. Ale dziwna owa „druga strona” dostrzeżona przez Rymkiewicza. Jest w niej coś, co zmusza do myślenia, że to przejście, które dokonuje się za sprawą lustra, jest tylko deklarowane, czysto językowe, rozpięte między zaimkami wskazującymi, „ten” i „tamten”. Wprawdzie prawdziwy byt, tamten byt, jawi się jako

¹⁷⁶ Sigmund Freud, *Niesamowite*, w: *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 244.

¹⁷⁷ Harold Bloom, *Lęk...*, s.120.

przezroczysty, a zatem jawny, nieskrywający¹⁷⁸, ale nazwany jest także marą. A mara to przecież coś, co ludzi. Poza tym słowo to zdaje się pochodzić ze słownika romantycznego, jakby wiersz sam się ironizował, wskazując na to, że autor zawsze pozostanie tylko spadkobiercą tradycji, którą podświadomie chciałby przerastać. Wiersz, który na pierwszy rzut oka zdawał się odkrywać zagadkę tej drugiej strony, tak naprawdę powiedział tylko, że poza tym, że druga strona istnieje, nic o niej orzec nie można. Tamten byt objawia się jako mara, uroda tamtego bytu jest nam nieznana i ręka nie z tego świata jest niewidzialna. Rymkiewicz opisuje kolory, ich odcienie i półcienie, malarskim słowem pięknie oddaje barwę płócien Bonnard. *Bonnard nieraz wyznacza zwierciadłu główną rolę, pozwala jemu samemu tworzyć przestrzeń obrazu. Nowy ekran wsuwa się wtedy pomiędzy wizję a widza, osobliwie podkreślając sztuczność malowidła*¹⁷⁹. Rymkiewiczowi udało się zatem uchwycić to samo, pokazać, że obraz dany naszym zmysłom jest sztuczny, tylko odbity, kierujący w stronę zagadki. Ale wciąż nie wiadomo, czym zagadka jest. Czyżby więc próby przełamania obrazu Mickiewiczowskiego przyniosły klęskę?

Lustra, w których przeglądał się sam Mickiewicz także mają swoje udokumentowane dzieje. Poeta posiadał własne lustro, zwane lustrem Adama, którego historię, wspominając zresztą po raz kolejny to zwierciadło, w którym przeglądała się Maryla, odtwarza Rymkiewicz w *Kilku szczegółach*. W lustrze tym, a znajdowało się ono w Białej, przeglądała się Józefa (Stypułkowska), *ta, która jeździła na Wołyn po spadek i zaraz umarła, w roku 1839, na suchoty. Stoi przed lustrem w Białej, usta szeroko otwarte, i próbuje dostrzec, jak wygląda jej gardło: bo jakoś brzydko od kilku dni kaszle. Ale nie, bowiem we „Wspomnieniach znad Wilii i Niemna” Edward Pawłowicz, wspominając rok 1839, pisał: „Wpadam na chwilę do Zaosia, odwiedzić przyjaciółkę mojej matki i moją, a siostrę cioteczną Adama Mickiewicza, dziwnie do niego podobną, znaną, miłą, serdeczną i niepospolicie wykształconą pannę Józefę Stypułkowską* (KSz,107). Oczywiście istotne jest to podobieństwo Józefy Stypułkowskiej do Adama Mickiewicza. Oglądająca się w lustrze kobieta jest sobowtórem poety. Rymkiewicz nie wypowiedział więc do końca myśli, że w obrazie Józefy kryje się odbijający się w lustrze umierający poeta.

W lustrach Rymkiewicza przeglądają się czy oglądają się zatem nie tylko kobiety kontemplujące urodę, poprawiające wygląd, czy szykujące się do ślubu, ale także te chore i

¹⁷⁸ Warto przywołać tu pracę Moniki Bakke, *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*. Poznań 2000. Bakke w rozdziale *O efemeryczności* pisze, że ciało ludzkie jako matowe uznawane jest za skrywające, przechowujące tajemnicę, nawet mroczne. Jawne jest to, co przezroczyste.

¹⁷⁹ *Bonnard. Akty*, opr. Antonie Terrasse, tłum. H. Kęszycka, Warszawa 1977, bez numerów stron.

cierpiące. W *Kilku szczegółach* jest to podobna do Mickiewicza Józefa Stypułkowska, w *Żmucie* zaś obraz Maryli w pewnym momencie zamienia się w obraz chorującej Jadwigi Tuhanowskiej. Była wnuczką Józefa Wereszczaki, brata Maryli. Dla obu kobiet dworek w Tuhanowiczach stanowił dom rodzinny. Te młodziutki mieszkanki szlacheckiego dworu podniecają wyobraźnię Rymkiewicza – Jadwiga nie przegląda się już jednak w tym samym co Maryla lustrze, cioteczna babka po ślubie zabrała je do Bolcienik, posiadłości męża, Wawrzyńca Puttkamera. *Jadwiga Tuchanowska wchodzi naga w klatkę aparatu rentgenowskiego w sanatorium w Meranie i myśląc o szklanej tafli, na której poruszają się jej płuca, zastanawia się, ile tygodni niskiego bytu ziemskiego jeszcze jej zostało i kiedy jej piersi i brzuch, i włosy pod pachami roztopią się we Wszechogromie* (Ż,207). Lustrzana tafla rentgenowskiego aparatu musiała być Rymkiewiczowi potrzebna, dlatego ją wymyślił. W 1881 roku, kiedy w Meranie Jadwiga poddała się prześwietleniu, nie stosowano jeszcze aparatów rentgenowskich, do czego zresztą autor przyznał się kilka stron dalej: *Wilhelm Roentgen odkrył swoje promieniowanie dopiero w roku 1895, ale chodziło mi o to, żeby Jadwiga mogła rozmyślać o swoich płucach poruszających się na ekranie aparatu rentgenowskiego. To, że taka myśl w roku 1881 nie mogła jej jeszcze przyjść do głowy, nie znaczy jednak, że nie miała jakichś wyobrażeń odnoszących się do tego, co było jej ciałem i było w niej, w jej środku: do tego, co tam rozpadało się i krwawiło* (Ż,278). Wiadomo, że w roku śmierci Jadwigi Europę opanowała fala niewyobrażalnych upałów, które łączono z pojawieniem się komety. Być może – zmyśla Rymkiewicz – osłabiona upałem Jadwiga, siedziała na tarasie kurhauzu słuchając utworów Schuberta wykonywanych przez kameralną orkiestrę uzdrowiska, może *Der Tod und das Mädchen*.

Mickiewiczowski temat – Maryla, jej ślub, tajemnice romansu, który dał początek cierpieniom Gustawa, lustro, w którym przejrzeć się nie można, Rymkiewicz szybko i niepostrzeżenie zamienia w swój własny temat: ciało z zapisanym kodem choroby i śmierci, zwierciadło, które próbuje dotrzeć do prawdy. Umierającej Jadwidze Tuhanowskiej towarzyszy muzyka Schuberta, w dodatku pieśń „Śmierć i dziewczyna”. Kompozytorzy romantyczni pojawiają się często u Rymkiewicza, opowiadając o umieraniu, czasem umierają sami i podlegając odwiecznym procesom rozkładu i gnicia, pojawiają się jeszcze na chwilę na świecie, posłuchać wykonania własnych utworów. W *Kilku szczegółach* wiersz o Schubercie stanowi osobny rozdział.

*Franz Schubert umiera w końcu listopada
Napisał kwintet C-dur, nie ma po co żyć,*

*Więc Bóg posyła syfilis albo tyfus brzuszny,
Ale może to była nerwowa gorączka.*

*„Nie, tu nie leży Beethoven”, woła nieprzytomny,
Choć przy stole demonów ma tuż obok miejsce.*

*Ryba w gospodzie „Pod Czerwonym Krzyżem”
Była pewnie nieświeża, zresztą wszystko jedno.*

*Listopad, chmury, król olch, mokre liście
Idą w kondukcje na cmentarzu w Waehring.*

*Ciało zmienia się w trumnę w żółtoszarą maź,
Brzuch, surdut, bokobrody, nie do odróżnienia.*

*Lecz co z okularami? Czy ich też dotyczy
To co Paweł napisał w Liście do Koryntian ?*

*Powiedziane jest przecież (15, 52):
Wstaną nienaruszeni, zabrzmi bowiem trąba.*

*A więc trzymając w palcach drucianą oprawkę
Będzie przecierał chustką zapocone szkiełko?*

*W dorożce, która jedzie z Atzenbrugg do Wiednia?
Wśród łak już przemienionych przez niebiańskie światło?*

To tyle właśnie znaczy ? Zresztą wszystko jedno (KSz,381-382).

W wierszu jest wszystko, co typowe dla Rymkiewiczowskiego pisania: rozkład i gnicie ciała, ten szczególny rodzaj pośmiertnej egzystencji, trochę oczywistej, trochę samą sobą zdziwionej. Zastanawiający jest ten obraz okularów Schuberta. Znów stawia poeta pytanie o status przedmiotu, jego udział w istnieniu, lecz pyta także o granice widzenia i poznania.

Przywołując fragment piętnastego rozdziału listu świętego Pawła do Koryntian, odwołuje się przecież także do słynnych słów pochodzących z tego samego listu: *teraz bowiem widzimy jakby przez zwierciadło i niby w zagadce, ale wówczas twarzą w twarz* (13, 12) Czy Schubert, przecierając zapocone szkiełko okularów, próbuje pozbyć się nawyków widzenia *przez zwierciadło*, czy nie dowierza, że już dane jest mu widzenie *twarzą w twarz*? To zdanie świętego Pawła jest jednym z tych, z którymi mierzy się Rymkiewicz w książce poświęconej Biblii. Analizując różne przekłady listów apostoelskich, zastanawia się, co może znaczyć widzenie przez zwierciadło, czyli widzenie w zagadce. Posiłkując się *Słownikiem etymologicznym języka polskiego* Aleksandra Brucknera, pokazuje, jak słowo „zagadka” łączy się ze słowem „gadanie”: „*Albowiem teraz widzimy (...) niby w zagadce*” z Biblii gdańskiej mogłoby więc znaczyć: *widzimy w naszym gadaniu, mówieniu, mniemaniu, w naszych domysłach, rozważaniach* ¹⁸⁰. W eseju *Przez zwierciadło* mówi się oczywiście o takim poznawaniu Boga, jednakże gadanina jest przecież głównym sposobem Rymkiewiczowskiego pisania. Także teksty literaturoznawcze, poświęcone biografom polskich twórców są tekstami pisanymi w trybie gadaniny, momentami nawet przegadanymi. Taką formę przybierają również poezje, które od kilku już tomów utrwaliły gadaninę w specyficzny rytm. Ta gadanina może być przejawem zagadywania lęku, niepokoju stylistycznego, który według Blooma, powinien zniknąć w fazie apophredes, kiedy po walce z prekursorem, efeb wypracował swój własny styl ¹⁸¹.

Lustro, zagadka i gadanie – wszystko to zdaje się u Rymkiewicza łączyć, wszystko to buduje materię owego *tekstu życia*, o którym pisarz wspominał, tekstu, który obejmuje i życie, i pisanie, wszelkie przejawy i drgnienia egzystencji. Rymkiewicz próbuje więc już nie tylko rozszczepić wiersz Mickiewiczowski, ale skierować go w zupełnie inne rejony, nasycić go własnymi metaforami.

Lustrzane odbicia

Poetycki świat Rymkiewicza lubi odbicia i pomnażania obrazów. Czy zamyśla się w takich obrazach i zapada w nie, jak Mickiewiczowski podmiot w lemańskich wodach? Woda

¹⁸⁰ Jarosław Marek Rymkiewicz, *Przez zwierciadło*, Kraków 2003, s. 55. A wcześniej, s. 54: *Co znaczyło – co mogło znaczyć – dla tłumacza Biblii gdańskiej to słowo: „zagadka”? I co może ono znaczyć teraz, dla nas? Aleksander Bruckner w swoim „Słowniku etymologicznym języka polskiego” podawał pod hasłem „gadać” między innymi takie złożenia: zagadka, zagadkowy, dogadywać się, zgadnąć, odgadywać. „Te ostatnie – pisał o nich – naprowadzają na pierwotne znaczenie, co bynajmniej nie było dzisiejszym ‘gadaniem’, ‘mówieniem’, lecz ‘dumaniem’, ‘mniemaniem’, ‘zgadywaniem’.*

¹⁸¹ Harold Bloom, *Lęk...*, s. 191.

z liryków łożańskich stała przecież przejrzysta. Przejrzysta, a zatem lustrzana. I wiele z tamtych odbić można odnaleźć w poezji Rymkiewicza. Wystarczy przywołać choćby na wskroś mickiewiczowski wiersz *Twarz odbita w wodach Niemna*:

Twarz odbita w wodach Niemna

Boża przepowiednia ciemna

Znak co dawno był nam dany

Jak krwią obryzgane ściany

Jak krew gdy się z grobów sączy

Ale Bóg nas znów rozłączy

Twarz jak hostia taka blada

Tam gdzie Wilia z Niemnem gada

Tam gdzie gałązeczka chmielu

Pnie się po litewskim ziele

Gdzie młodziutka narzeczona

Bierze strumień krwi w ramiona

Woda jak nagrobki biała

Nurt niosący nagie ciała

I stulecia jak świst knuta

Jak krew z martwych ust wypluta

I jak przepowiednia Boża

Ujście Niemna w zimne morza

Leży w grobie martwa rzeka

Wodne odbicie staje się znakiem zagadką. Zresztą w tym miejscu Wilia gada z Niemnem, a u Rymkiewicza zagadkowość gadaniny prowadzi do poznania, że rozumienie wykluwa się w gadaniu. W tym miejscu trzeba przypomnieć Mickiewiczowski podmiot, który stawał *nad wodą wielką i czystą*, bowiem słynny liryk łoański wydaje się ważnym poprzednikiem wiersza Rymkiewicza. To płynięcie, które w utworze Mickiewicza przyjmował na siebie podmiot (*mnie płynąć, płynąć, płynąć*), było postawą jednoczesnej aktywności i bierności. Postawą zachowującej pełną świadomość rezygnacji, pokornym przyjęciem nurtów życia. Różnie interpretowano słowa, które wypowiadał poeta będący już całkowicie po stronie milczenia, dla którego pisanie przemieniło się już w samo życie. Marian Stala mówił wręcz o wodzie Mickiewicza jako o poszukiwaniu arche¹⁸³, jako o pytaniu o praprzyczynę, konstruowanym na wzór pytań jońskich filozofów przyrody. I rzeczywiście ten rodzaj skupienia i przyglądania się rzeczywistości, jaki towarzyszy wierszom pisanym nad jeziorem Lemna, przypomina zadumę greckich filozofów.

Zdaniem Jerzego Bralczyka, który dokonał językowej analizy liryku, poeta stara się za wszelką cenę wyzwolić z ograniczeń świata, dlatego konsekwentnie neutralizuje wszelkie opozycje gramatyczne - w obrębie kategorii przestrzeni, liczby, aspektu i czasu. Wśród pięciu subiektów wiersza tylko „ja”, bardzo zresztą wyraźne, otrzymuje formy „czystego” praesens, prawdziwego czasu teraźniejszego. Niezwykła językowa gra toczy się między subiektami „ja” i „woda”. *Wodzie przysługuje predykat „odbić”, mnie „odbijać”. (...) Ja ma także przy sobie inny czasownik, zwykle z wodą związany – „płynąć”. Woda stoi, płynę ja. Ale czy w istocie wiemy, co naprawdę stoi, a co płynie ? (...) ja tę wodę widzę, widzę dokoła. Nic nie wskazuje na to, bym cokolwiek poza nią widział bezpośrednio. (...) Rzeczywistość nie jest mi zatem dostępna bezpośrednio. (...) Niepewność realności świata jest u Mickiewicza częsta*¹⁸⁴. Zdaje się, że podobną refleksję można byłoby bez trudu znaleźć w wierszach Rymkiewicza, szczególnie tych z dojrzałych tomów, w których pojawił się poetycki obraz ogrodu w Milanówku, wielkiego teatru świata¹⁸⁵, którego *całą przestrzeń (...) wypełnia istnienie znajdujące się pod rozkoshną opieką Czasu, z którego łona się poczęło. Nie ma przecież*

¹⁸² Jarosław Marek Rymkiewicz, *Ulica Mandelsztama*, Warszawa 2012, s. 26-27.

¹⁸³ Marian Stala, *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Kraków 2002, s. 55.

¹⁸⁴ Jerzy Bralczyk, *Od gramatyki do ideologii. Mickiewiczowska „teoria odbicia” w liryku łoańskim „Nad wodą wielką i czystą”*, Slovo 1973.

¹⁸⁵ Tak brzmi tytuł jednego z wierszy: *Ogród w Milanówku - wielki teatr świata* z tomu *Do widzenia gawrony*, Warszawa 2006.

jakiegoś istnienia poza Czasem. Co prawda trochę jak u Leśmiana, zgodnie z tym, co pisał Rymkiewicz, „jest ono w tajemniczy sposób zarazem całkowicie złudne i całkowicie pewne”¹⁸⁶. Podobna refleksja o świecie nie pociąga jednak za sobą innych podobieństw.

*Z wiersza Mickiewicza emanuje niezwykle spokoj. Mickiewicz dojrzały, (...), osiąga we wszystkim, co pisze doskonałość poetyckiego wyrazu. Wydobywał w tym celu z języka polskiego maksimum obrazowości, rytmiczności, energii coraz to innej, bo poruszającej coraz to inne przebiegi uczuć, aktów myśli, woli i wyobraźni. Słowa jego poezji przestają być tylko znakami rzeczy. Słowa Mickiewicza chcą stać się rzeczami, a zdania zdarzeniami¹⁸⁷. W tym tkwi wielka tajemnica tego tekstu. Mickiewicz dokonał w nim zapisu wcielenia, przeistoczenia. Tak próbuje się wyjaśniać fenomen poetycki liryków lozańskich, są to wiersze doprowadzone do takiej prostoty wyrazu, że przypominają tekst objawiony, zapis samego istnienia. Czytanie tego liryku jest jakby czystym wsłuchiowaniem się w mówienie świata, czytaniem jego tajnego szyfru. Tego pewnie chciałby Rymkiewicz, gdy mówi, że Wilia z Niemnem gada. Chciałby utrwalić moment przekazywania tajemnej wiedzy o świecie. Wilia i Niemen mogą gadać ze sobą tylko w Kownie, tam ich nurty spotykają się, tam dałoby się uchwycić jakiś wewnętrzny głos istnienia. Istnienia Mickiewiczowskiego? Zagadkę pisarskiego fenomenu? Tylko, że Rymkiewicz o tym gadaniu wiedział, przeczuwał je, domyślał się, gdzie nadstawić ucha, aby jego szmer pochwycić, a Mickiewicz patrząc w wodę, to gadanie usłyszał i zrozumiał. I dalej, gdy podmiot Mickiewicza dokonuje prostego i niemal w tej prostocie porażająco tajemniczego zapisu: *skalom trzeba stać i grozić, obłokom deszcze przewozić... Mnie płynąć, płynąć i płynąć?*, Rymkiewicz jakby wciąż nie mógł pójść dalej, jakby wciąż swoim wierszem tkwił w miejscu, skąd dochodzi głos, dlatego tylko z wielokrotnia słowami opis tego miejsca: tam, gdzie Wilia z Niemnem gada, tam, gdzie gałązeczka chmielu, gdzie młodziutka narzeczona, woda jak nagrobki biała, itd.*

„Ja” Mickiewiczowskie zdaje się bardzo silne, jakby szczerść jego mówienia była nieograniczona. Dostajemy czysty podmiot, odsłonięty, wypowiadający się w języku, który nie chce mamić, zachwycać i bałamucić swoim wyglądem i formą, a przede wszystkim chce komunikować. Tischner, pisząc o sumieniu romantycznym słów, zwraca uwagę na to, że wykorzystywane przez romantyków „*ja mówię*” jest ważniejsze od „*on mówi o mnie*”. *Ale mowa jest tu pojęta dość szeroko, nie jako „mowa o czymś”, ale przede wszystkim jako „mowa podmiotowa”, jako wyrażanie siebie.* I dalej, myśląc o Norwidzie, pisze : *Mamy się zająć „sumieniem norwidowskiego słowa”. Ale Norwid to dziecko romantyzmu. Czym jest u*

¹⁸⁶ Ryszard Przybylski, *Ogród istnienia, posłowie*, w: J.M. Rymkiewicz, *Zachód słońca w Milanówku*, s. 67.

¹⁸⁷ Julian Przyboś, *Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1998, s. 179.

Norwida „sumienie słowa”? Jest samym Norwidem¹⁸⁸. Czym jest zatem u Mickiewicza sumienie słowa, ta jego wewnętrzna prawda i intensywność? Jest samym Mickiewiczem. W lirykach lozańskich widać to z niezwykłą ostrością - sugestywne do granic „ja”, zapis chwili, zadumy, spojrzenia w wodę, w momencie, kiedy zbiera się na burzę i kiedy życie już się dokonało. W momencie, kiedy wypowiada się całą prawdę, słowo idealnie wyraziło mówiącego. A przy tym samo słowo znikło, nie zbudowało bariery między sobą a mówiącym. Jego subtelne istnienie w wierszu Mickiewicza polega na nazywaniu i znikaniu, wyrażaniu i zakrywaniu samego siebie.

Zdaje się, że w takie słowo wierzył Mickiewicz. Że w jakiś paradoksalny sposób jego milczenie jest dowodem tej wiary. Już nie interesowało go słowo wierszy, słowo, które istniałoby tylko w tekście i zwracało uwagę na swój tekstowy charakter. Liryki lozańskie stały na końcu drogi doprowadzenia słów do ich wyrażalności. Zachowały się wspomnienia Edmunda Mainarda, późniejszego męża Ksawery Deybel, z ostatnich lat życia Mickiewicza: *Gdy mu przywieziono do biblioteki Arsenalu tomik poezyj jednego ze sławnych poetów francuskich, powiedział: „Są to poezje p. X, najstarszego członka Akademii Francuskiej. Przed dwudziestu laty spotykałem się z nim w towarzystwach. Być może, że ma talent wrodzony, lecz robić wiersze na starość – trąci śmiesznością. Cóżbyś o mnie pomyślał, gdybym dziś na moje stare lata wziął się do rymowania sonetów?”*¹⁸⁹. To ciekawe, że do sonetów, które niegdyś zapamiętałe uprawiał, odnosi się tak ironicznie. Są one w tym miejscu symboliczne, bowiem całkowicie literackie, silnie podlegające własnej formie, co w jego ówczesnym języku mogłoby znaczyć nieprawdziwe. Odchodził przecież stopniowo od twórczości w ścisłym znaczeniu – liryków lozańskich, poza właśnie pojemnym słowem „liryk”, nie można przypisać bliżej żadnemu gatunkowi – a stanowią jakby kwintesencję, istotę poetyckiego mówienia. Znane są dziś poglądy wielu mickiewiczologów na temat słów poety, które zostały przekute w czyn¹⁹⁰. Odpowiedzialność słowa wiązała się dla Mickiewicza z jego aktywnością, z tym stanem, kiedy słowo nie mówi, a znaczy; nie mówi, a sprawia. Energia, którą spożytkowywał na słowa, na pisanie, zostaje przeniesiona na *robienie poezji*¹⁹¹, wcielanie w życie jej słów. Tak próbuje się to tłumaczyć. Pigoń pisze: *Mickiewicz nie zamilknął, on tylko wolą stłumił w sobie czynny nurt poezji*¹⁹². Te tezy o niegasnącej poetyckiej energii, która znajduje sobie coraz to inne ujścia, ale nie ginie, nie są sprawdzalne.

¹⁸⁸ Józef Tischner, *O sumieniu romantycznym słów kilka*, Tygodnik Powszechny 2003, nr 22, s. 25.

¹⁸⁹ Adam Mickiewicz, *Dzieła*, opr. T. Makowiecki, St. Pigoń, L. Płoszewski, *Wydanie Sejmowe*, Warszawa 1936, t. XVI, s. 310.

¹⁹⁰ Taka jest teza książki Aliny Witkowskiej, *Mickiewicz- słowo i czyn*, Warszawa 1986.

¹⁹¹ Z listu do A. Chodźki. Adam Mickiewicz, *Listy*, Wyd. Jubil., Warszawa 1955, t. XV, s. 460.

¹⁹² Stanisław Pigoń, *Jak tworzył Mickiewicz ?*, w: *Mickiewicz. Siedem odczytów*, Warszawa 1956, s. 158.

Mickiewicz zamilkł i to jest faktem. I być może także o tych wierszach trzeba milczeć. Tak chyba myśli Rymkiewicz, dlatego uznaje, że liryki lozańskie są nieinterpretowalne. Nie można bowiem powiedzieć niczego ponad to, co zostało w nich napisane¹⁹³. Jest to rodzaj literackiego fenomenu. Mickiewicz, monumentalny, nieogarniony jawi się jako poeta, do którego droga wiedzie przez ciszę, przez kontemplację. Ale może jest tak, że Rymkiewicz po prostu nie chce o tym milczeniu mówić. Wszak wielu wybitnych mickiewiczologów zabrało głos w sprawie wierszy pisanych w Lozannie i w niczym to nie umniejszyło ich wartości, a w wielu wypadkach, choć nie rozwiązało zagadki tych wierszy, to bardzo wzmogło ich tajemny szyfr. Może Rymkiewicz nie chce o Mickiewiczowskim milczeniu mówić, bo może woli przemilczeć milczenie, które jemu, efebowi wyraźnie uświadamia własną klęskę? Wszak autor *Zachodu słońca w Milanówku* znajduje się dokładnie po drugiej stronie, jakby ostentacyjnie dokonywał zwrotu, aby nie zostać posądzonym o wtórność. Zamiast milczenia czy milknięcia Rymkiewicz proponuje gadaninę, szum słów. Tam, gdzie niewzruszony Mickiewiczowski podmiot odkrywał w płynięciu swoje przeznaczenie, w wierszu Rymkiewicza nurty samowolnie unoszą nagie ciała. Wszystko dokonuje się poza podmiotem, słabym i bezwolnym. To nie poeta panuje nad wierszem, to nie za jego przyzwoleniem dokonuje się płynięcie. Martwe ciała unoszone są siłą pochodzącą z zewnątrz. Podmiot Mickiewiczowski zdawał się rozumieć świat, zjednoczony z nim w tajemnym dla postronnych porozumieniu. *Wsluchiwał się w szum wód, głuchy, zimny i jednaki i przez fale rozeznawał myśl wód, jak przez znaki*¹⁹⁴. U Rymkiewicza *znak jest niejasny, a baśń pólżywa*¹⁹⁵, u Rymkiewicza *Twarz*, czyli Boża przepowiednia ciemna, odbita zostaje w wodach Niemna. Poeta wie, że znak przychodzi, że znak jest dany, ale nie umie go rozszyfrować. Ta Rymkiewiczowska strategia pisarska sprawia wrażenie, jakby poeta nie panował nad materią wiersza, wiersz mówi mu się swoim własnym rytmem. Wiersz jest zagadką, która wciąż się opowiada i która pozostaje nierozwiązana. I jak często u Rymkiewicza w wierszu płynie strużka krwi, sączy się z grobów i bierze ją w ramiona młodziutka narzeczona. Ta czerwona nitka jest niezwykle charakterystyczna dla pisania Rymkiewicza. Krew zawsze wylewa się z jego pisania o historii i krew sączy się z jego pisania o jednostkowym życiu. Taka młodziutka narzeczona, która poprzez krew przeczuwa masakrę istnienia pojawia się wiele razy u Rymkiewicza, w różnych odsłonach i wersjach. Jednym z jej wcieleń jest umierająca Jadwiga Tuchanowska, która w *Kilku szczegółach*

¹⁹³ Mickiewicz czyli wszystko..., s. 184.

¹⁹⁴ Adam Mickiewicz, *Wiersze*, Wyd. Jubil., Warszawa 1955, t.1, s. 440.

¹⁹⁵ Tytuł tomu Rymkiewicza z 1999 roku.

wchodzi w lustrzaną powierzchnię aparatu rentgenowskiego. U Rymkiewicza strużka krwi często wsącza się w pisany tekst. Jest ona dla niego znakiem śmiertelnego przeznaczenia, znakiem krwawiącej historii, refleksją nad polskim losem. Poświadcza także rozpad. Ale jest w tej nieustannie sączącej się z wierszy Rymkiewicza strużce krwi coś jeszcze. Staje się ona prywatnym głosem poetyckim. Ważne jest to, w jaki sposób się ta krew pojawia, ona zawsze niepostrzeżenie zaczyna wypływać, wysącza się z wypowiedzianych w wierszu słów. Niemal jakby w wierszu powstawała szczelina. Jakby podczas czytania sam wiersz zaczynał krwawić. Wydaje się, że ta krew jest zapisem poetyckich zmaganiań skazanych już u swojego powstania na śmierć, na niepowodzenie. Jest właśnie sygnaturą śmierci, którą naznaczona jest nie tylko treść wiersza, ale sam wiersz. Wiersz jest umierający, wiersz krwawi. Wiersz zostaje ranny w wielkiej walce, którą toczy twórca.

Rymkiewicz pozostaje bowiem w tej szczelinie. Można pokazać WŁAMANIE do Mickiewiczowskiego wiersza, trudno pokazać przełamanie Mickiewiczowskiej narracji. Rymkiewicz pozostaje na poziomie „bycia w” mówieniu swojego wielkiego poprzednika. Udało mu się wtargnąć w środek tego świata, dotknąć ciepłej, żyjącej gdzieś jeszcze i pulsującej istnieniowej magmy. Rozłupać i rozszczepić to, co zdawało się zastygłe w wieszczym polskim monumencie, w pomniku, który buduje się poecie w miastach i na kartach rozpraw o nim. Udało się zatem Rymkiewiczowi wiele dokonać. To bardzo dużo. Nie nastąpiło jednak bloomowskie przewalczenie. Rymkiewicz zostaje z otwartym wierszem, z którego sączy się krew.

Lustro Mickiewicza i fotografia Rymkiewicza

Niewiele luster znajduje się w twórczości Mickiewicza. Jedno zwierciadło jednak wydaje się szczególnie ważne, ponieważ pochodzi z utworu, który nigdy nie został wydany za życia poety, ale który stanowił jego pisarską tajemnicę. Chodzi o I część *Dziadów*. Nie wiadomo, kiedy dokładnie powstała. Badacze sytuują ją najczęściej w latach 1821-1823, zastanawiają się, czy mógł poeta uzupełniać tekst, dopisywać coś wiele lat później, w Lozannie. W każdym razie I część *Dziadów* stanowi jedną z Mickiewiczowskich zagadek. Zdaje się, że poeta wciąż o tym utworze myślał i wciąż go przechowywał, choć pytany o niego, twierdził, że spalił lub zgubił ¹⁹⁶. Marta Piwińska pisze jednak: *Raczej Mickiewiczowi nie dowierzam – to znaczy godne uwagi wydaje mi się, że on wciąż ten rękopis zapodziewał.*

¹⁹⁶ Mickiewicz. *Encyklopedia...*, s. 128-129.

Takie znajdowanie i gubienie zwykły psycholog, nawet nie freudysta, nazwałby zachowaniem nerwicowym. Na dodatek Mickiewicz podawał sprzeczne wersje: mówił, że spalił, że zgubił, że to nie do druku... A przecież wiadomo było, że dopiero w ostatniej chwili zdecydował, iż ta część nie wejdzie do drugiego tomu. Skoro nie spalił, skoro myślał o druku pierwszej części, może później wcale jej nie zgubił. (...) Pewne wydaje się tylko to, że Mickiewicz chował ją także przed samym sobą. Dlaczego?¹⁹⁷ Piwińska dalej stawia w swoim artykule tezę, że I część *Dziadów* jest pewną niezrealizowaną przez Mickiewicza potencjalnością poetycką. Jakby świadomie zamknął przed sobą pewien sposób myślenia i pisania, ale wciąż nosił go przy sobie jako możliwą do zrealizowania wersję swojego dzieła.

W drugim tomie poezji wydanym w Wilnie w 1823 roku I część *Dziadów* zastąpił pisany naprędce *Upiór*, z którego zresztą Mickiewicz nie był zadowolony i oddał do druku tylko dlatego, że goniły go terminy wydawnicze¹⁹⁸. Dlaczego pisał w pośpiechu, skoro miał gotowy tekst I części? Stanisław Pigoń twierdzi, że z I części *Dziadów* wyrosła część IV i w rezultacie zdominowała ją i zastąpiła¹⁹⁹. Według Piwińskiej części I i IV stanowiły dwa różne modele poetyckie, temu z części I patronował Goethe, temu spod znaku części IV Byron. Obie jednak dotyczyły sposobu wykorzystania własnych doświadczeń w twórczości, sposobów przetwarzania własnego życia w tekst, także życia uczuciowego. W Goethem widziałby Mickiewicz skłonność do idealizacji. Obraz rzeczywistości, obraz kochanki czy wyraz osobistego uczucia stanowiłyby jedynie impuls pisarski, poddany później pisarskiej imaginacji. Jest zatem Goethe poetą masek, literackich masek, pod warstwą których skrywa się gdzieś głęboko to, co prawdziwe – doświadczenie, doznanie, realnie istniejąca osoba. Inaczej Byron, poeta totalny, namiętny, wiernie i bez osłonek portretujący rzeczywistość²⁰⁰. A zatem goetheański Poraj ustąpiłby miejsca byronicznemu Gustawowi. Według Piwińskiej zamknął Mickiewicz przed sobą pewną drogę twórczą, świadomie wybrał szlak Byrona, żegnając się na zawsze z drogą, po której mógłby kroczyć śladami Goethego. A zatem,

¹⁹⁷ Marta Piwińska, *Tajemnica pierwszej części „Dziadów”*, w: tejże, *Wolny myśliwy. Osiem prób czytania Mickiewicza*, Gdańsk 2003, s. 57, 58.

¹⁹⁸ Opinie Mickiewicza i krytyków na temat *Upióra* zbiera i komentuje Jacek Łukaszewicz w artykule *Jak jest zrobiony „Upiór?”*, w: *„Dziady” Adama Mickiewicza. Poemat. Adaptacje. Tradycje*, red. B. Dopart, Kraków 1999.

¹⁹⁹ Stanisław Pigoń, *O powstaniu i kompozycji fragmentu I cz. „Dziadów”*, w: tegoż, *Zawsze o Nim. Studia i odczyty o Mickiewiczu*, Warszawa 1998, s. 125-126.

²⁰⁰ Goethe, jako człowiek, jako Europejczyk, ulegał również namiętnościom, był pod wpływem ducha czasu, wylewał swoje uczucia, przemawiał głosem współczesnych, ale w innym od Bajrona sposobie. Goethe, zdaje się, że uważał własne namiętności jako natchnienia, które jego dzieła sztuki ożywiać miały; namiętności Bajrona, jak starożytne fatum, władaly całym jego życiem fizycznym i moralnym; dla Goethego były to puchary falerneńskiego trunku, jakim lubił orzeźwiać się Horacy; muza Bajrona odurzała się nimi, jak Pythonissa wieszczym dymem (Adam Mickiewicz, *Goethe i Byron*, w: *Pisma prozą*, Wyd. Jubil., Warszawa 1955, t. 5, s. 253).

podsumowując wywód Piwińskiej, należy zaznaczyć, że tajemnica I części *Dziadów* polega na podjęciu bardzo osobistej poetyckiej decyzji. Jest ona także świadectwem poetyckiego wahania, rozważań, pisarskich rozmyślań nad kształtem tekstu i siebie samego w tekście (nie należy bowiem zapominać, że zarówno I jak i IV część *Dziadów* są silnie związane z miłosnymi rozterkami i doświadczeniami Mickiewicza). Mickiewicz zatem przechowywałby ten napisany, lecz odrzucony tekst, jakby nosił przy sobie inną wersję samego siebie. Jest zatem I część *Dziadów* dowodem poetyckiego rozdwojenia. Zanim zdecyduje się Mickiewicz na wielki monolog Gustawa, który przez wieki porażać będzie siłą uczucia i mocą nieszczęścia²⁰¹, zawaha się przez moment, czy Gustaw nie powinien być raczej Porajem. A zatem poetycką siłę poprzedzi poetycka słabość i wahanie. Mickiewicz staje u rozstaju dróg, które wiodą w stronę różnych realizacji siebie jako twórcy, które wskazują dwie różne strategie bycia poetą. A w pewnym sensie Mickiewicz nigdy nie zrezygnował z tej drugiej drogi, i choć zastępując I część *Dziadów* częścią IV, dokonał gestu odrzucenia, to przecież było to odrzucenie do pewnego stopnia pozorne, skoro obsesyjnie do I części powracał. Od tego momentu żył podwójnym poetyckim życiem, będąc sobą i będąc swoją niezrealizowaną wersją, czy też zrealizowaną, lecz ukrytą. To rozszczepienie w wizerunku poety, niezdecydowanie, na jakim można go tu przyłapać, musi być atrakcyjne dla ucznia, który przychodzi później i nie kryjąc uwielbienia względem mistrza, czeka na niedoskonałości pojawiające się na jego pomniku, bo być może dzięki nim uda się pomnik skruszyć lub zniekształcić jego rysy tak, aby zaczęły przypominać twarz ucznia. To wahanie jest zatem dobrym momentem dla Rymkiewicza.

Autor *Żmutu* ma zresztą swoją teorię czy raczej intuicję na temat datowania I części. Proponuje umiejscowić ją około 1828 lub 1829 roku, gdyż wydaje mu się ona najdojrzalszą częścią cyklu. *Moja intuicja – twierdzi Rymkiewicz – mówi mi, że całe „Dziady” kumulują się w I części, że to jest klamra, która zapina wszystko, co zostało napisane. I moja lektura „Dziadów” jest właśnie taka: część II, część IV, część III i na końcu część I. (...) Mianowicie niektóre fragmenty części I, jeśli chodzi o ich doskonałość poetycką, są niezrównane. I pisane bardzo pewną ręką. W innych częściach „Dziadów” nie ma tak wspaniale napisanych tekstów, jak „Chór młodzieńców”, „Chór młodzieży” czy ten tekst Guślarza, który następuje zaraz po „Chórze młodzieńców”. (...) Przecież to są strofy, w których cała treść wszystkich*

²⁰¹ Rymkiewicz komentując słowa wypowiedziane przez Gustawa, powie : ...*histeria Mickiewicza przeraża. Czujemy czytając „Dziady”, że za tym histerycznym językiem czy poprzez ten histeryczny wrzask zostają wypowiedziane również nasze problemy. Że Mickiewicz histerycznie pyta nas, kim my jesteśmy, jakie jest nasze miejsce w porządku stworzenia. I że on tylko w ten histeryczny sposób mógł wydobyć z siebie najdotkliwsze pytania dotyczące naszego istnienia (Mickiewicz czyli wszystko..., s. 87).*

części „Dziadów” kumuluje. Strofy, które pointują całe „Dziady”. Wydaje się mało prawdopodobne, żeby Mickiewicz mógł takie strofy napisać zanim napisał pozostałe części²⁰². A zatem pokusa, aby przyjrzeć się I części jest jeszcze większa. Rymkiewicz uważa ten tekst za najważniejszy fragment *Dziadów*, tekst, który przecież jako *Dziady* nigdy oficjalnie nie zaistniał.

Dziadów część I można byłoby nazwać opowieścią o miłości i śmierci. Rozpoczyna się wielkim monologiem Dziewicy, która w pogrążonej w wieczornych mrokach komnacie, przy gasnącej świecy i obok wielkiego zwierciadła przerywa lekturę *Walerii* pani de Krudener rozważaniami o własnym życiu. Głębię tych rozmyślań doceniła Maria Konopnicka, która w rozprawie z 1899 wyśmiewała bezradnych wobec tekstu mickiewiczologów, zajmujących się niepokojąco niewykończoną budową dramatu i bezradnych wobec siły uczucia zapisanego w słowach tej nienaiwnej, jak twierdziła poetka²⁰³, bohaterki. To Konopnicka jako pierwsza zwróciła także uwagę na to, że wypowiedzi Dziewicy czasem przybierają formy rodzaju męskiego²⁰⁴. A Dziewica snuje marzenia o miłosnym sobowtórze, kimś, kto mógłby stać się dla niej powieściowym Gustawem. Bohaterka zatem marzy o kimś, kto byłby nią samą, tylko w innej płci, a w gorączkowym mówieniu używając czasem form męskich trochę już sama dla siebie kimś takim się staje. Wielkie lustro stojące w jej pokoju oczywiście wspiera tę refleksję. Czy przeglądając się w zwierciadle, zobaczyłaby jeszcze siebie czy już innego? Ów wymarzony Gustaw oczywiście też się w tej części pojawia, zresztą właśnie jako męskie wcielenie Dziewicy: *Nieraz wśród alkowy / Samotny książkę czytam - wyznaje - Książka z rąk wypadła, / Spojrzałem i mignęła naprzeciw zwierciadła / Lekka postać, szepnęła jej powietrzna szata*²⁰⁵. Zwierciadło staje się zatem miejscem ich spotkania, podwaja ich dla siebie, jedno zamienia w drugie. Żyją w romantycznym zmultiplikowaniu: sami, jako własne marzenia, a w tych marzeniach zdają się istnieć jedno dla drugiego. Dodatkowo żyją jeszcze jako bohaterowie książki, którą czytają. Pomnażają więc swoje istnienia na rozliczne sposoby, co nie zmienia jednak faktu, że odczuwają wciąż pustkę, niespełnienie i niedopełnienie. Zgodnie z romantyczną ironią ich doskonale wypełnione życie dla nich jest tylko złudą, omamem, który wciąż podsyca tęsknotę za tym samym innym. Przez tę tęsknotę, przez intensywność tego marzenia Gustaw ściąga na siebie towarzystwo Czarnego Myśliwego. *Ona zbliża się do jakiegoś kultu grobów i oderwanej od życia wyobraźni* – pisał Wacław Borowy.

²⁰² Mickiewicz czyli wszystko... s. 75, 76, 77.

²⁰³ Maria Konopnicka, *O I i II części Mickiewiczowskich „Dziadów” słów kilka (fragmenty)*, w: *Pisma krytycznoliterackie*, wybór i opr. J. Jarowiecki, Warszawa 1988, t. 4.

²⁰⁴ Marta Piwińska, *Tajemnica...*, s. 51.

²⁰⁵ Adam Mickiewicz, *Utwory dramatyczne*, Wyd. Jubil., Warszawa 1955, t. 3, s. 114.

*On – w pobliże „wabików szatańskich”*²⁰⁶. Gustaw i Dziewica będą się w tym utworze mijać, wzajemnie mając złudnymi odbiciami i być może spotkają się dzięki diabelskiemu paktowi, ale tekst urywa się wraz ze sceną kuszenia.

Najbardziej jednak zastanawiająca w I części *Dziadów* jest ballada o Zaklętym Młodzieńcu, o którą *wrastający w groby* Starzec prosi swojego wnuka. Pieśń opowiada o zakutym w łańcuchy chłopcu, na wpół skamieniałym, stojącym przed wielkim zwierciadłem, którego odnajduje w zamkowych podziemnych korytarzach rycerz Twardowski. Kiedy młodzieniec dowiaduje się, że nikt już na świecie nie pamięta o miłości Poraja i Maryli, rezygnuje z wyzwolenia, jakie oferował mu Twardowski i całuje zwierciadło na zawsze zamieniając się w kamień. Imiona Poraj i Maryla były aż nadto czytelnymi aluzjami do samego Mickiewicza i Wereszczakówny. Mickiewicz często podpisywał swoje utwory przydomkiem Poraj, a związku jego nazwiska z herbem Poraj wyjaśniał obszernie Rymkiewicz w *Kilku szczegółach* (KSz,9-17).

Mickiewicz prowadzi w tej części jakąś zwierciadlaną grę istnień. Pośród poetyckich fragmentów bohaterowie przemieniają swoje postaci, intensyfikują własną egzystencję, pomnażają ją lub świadomie zawieszają, unicestwiają, jakby, dochodząc do kresu wewnętrznego bytowania, nie umieli już powstrzymać galopującego rozpadu, jakby w jakimś samobójczym geście oddawali się grobowemu życiu. Marta Piwińska w tej perspektywie czyta postać Starca²⁰⁷, którego uważa zresztą za sobowtórowe wcielenie Zaklętego Młodzieńca²⁰⁸. Zdaje się jednak, że wszystkie postaci tej części dramatu znajdują się na tej drodze, choć może intensywność ich istnień nie jest tak porażająca, jak dzieje się w to w kreacji Starca. Tak jak zaklęty Młodzieniec kamienieje w jednej chwili schwytywany w meduzę zwierciadła, tak Starzec zamienia się w kamień grobu z przerażającą konsekwencją, głosząc śmiertelny fatalizm, którym zaraża wnuka, zostawiając mu na pożegnanie przedziwne błogosławieństwo śmierci za młodu. Ale i w innych bohaterach czuje się ten śmiertelny rys,

²⁰⁶ Wacław Borowy, *Liryka okresu „Ballad”, „Dziadów” i Grażyny*, w: *O poezji Mickiewicza*, Lublin 1999, s. 156.

²⁰⁷ *Najsilniejszy jednak jest w tej scenie głos Starca, który idzie do końca życia – do grobu. To „ja” widzi siebie jako Starca, w ten sposób ukazując swą „śmiertelną konsekwencję”, nie ma tu jednak wcale historiozoficznych odwołań do kryzysu wieku ani ruin starego świata. Jest w tej scenie jakiś inny przekaz. Źle powiedziane. Nie ma przekazu. Jest obraz doświadczenia wewnętrznego „dojścia do końca” i „wychodzenia ze świata”. To odejście bez komentarza. Jest w tej scenie coś niesamowitego, podobnie jak w obecności prawdziwych dziadów na „Dziadach” u Swinarskiego. Ta sama jak gdyby autentyczność i milczenie. „Tajemnicza osobistość”, której dzieje wiążą w pewną całość poemat „Dziady”, na samym początku swej wewnętrznej historii uśmierca siebie z jakimś fanatycznym okrucieństwem. Idzie do końca, odbiera sobie wszystko, ogłasza ostateczną klęskę i „niemożność życia dalej”. Wygląda to tak, jak gdyby nowy styl życia zaczynał się od likwidacji starego porządku życia we własnym życiu (Marta Piwińska, *Rozpaczający starzec*, Teksty 1979, z. 1, s. 76-77).*

²⁰⁸ Halina Krukowska, *Kto marzeń tknięty chorobą (Adam Mickiewicz „Dziady”, część I, IV i II)*, w: *też: Noc romantyczna. Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński. Interpretacje*, Gdańsk 2011, s. 150-160.

który mrozi rysunek ich postaci. Kleiner nazwał tę część *pochyleniem się nad przepaścią* i pisał o parze niespełnionych kochanków, którzy choć nie uczestniczą w odbywającym się obrzędzie dziadów, to jednak wciąż ocierają się o uroczystość śmierci. *Dziewica (...) lekturę czyni surogatem samobójstwa, zamyka się w obrębie fikcji niby w grobie* ²⁰⁹. Podobnie jest przecież z Gustawem, wszak Gustaw i Dziewica to jedno. Jakkolwiek czym innym nieco jest wewnętrzny rozpad świata, którego doświadcza Starzec, to Gustaw i Dziewica znajdują się na tej samej drodze. Ich młoda wrażliwość zapowiada podobną starość, a u jej kresu wraz z narastającymi doświadczeniami bolesne przekroczenie granic świata.

W I części *Dziadów* zanotował Mickiewicz rozpad, kruszenie. Fragmentaryczna forma, tylko wspiera fragmentaryczną treść. Świat tej części pęka, wyraźnie się rozpada. Bohaterowie rozszczepiają się, stając przed lustrem, wrastają za życia w groby. To wahanie i rozdwojenie, jakie towarzyszyło samemu Mickiewiczowi, przeniosło się w tekst tej części *Dziadów*. Przypomina ona fakturę zgniekanej długą suszą ziemi, która pęka z braku życiodajnej wilgoci, tworząc na swojej powierzchni sieć nieregularnych wysepek. Bohaterowie mogliby się połączyć w harmonijną całość, lecz nie są w stanie tego zrobić. Ich oddanie się śmierci utrwała tylko w grobowy kamień życie, które właśnie w tym momencie się wypełniło, choć nie znalazło dopełnienia. W I części *Dziadów*, zanim pojawi się na scenie Czarny Myśliwy, życie bohaterów już zostanie zniszczone szatańskim zwierciadłem, które najpierw pokaże odbicie siebie innego, jak w przypadku Dziewicy i Gustawa, a potem pozwoli się w tym odbiciu śmiertelnie zanurzyć, jak zrobił Młodzieniec, który jest przecież figurą wszystkich pozostałych postaci – i kochanków i Starca ²¹⁰.

*...odniesienie do lustra przez długi czas będzie stanowiło
bardzo wymowne ograniczenie dla fotografii. Lustro stanie się
najbardziej błyskotliwą metaforą dla fotografii-dokumentu:
obraz idealnie wierny, całkowicie wiarygodny, niemożliwy do*

²⁰⁹ Juliusz Kleiner, *Mickiewicz. Dzieje Gustawa*, Lublin 1948, t. 1, s. 253, cytat 251.

²¹⁰ Wacław Kubacki analizując motyw narcystyczny w balladzie o Zakętym Młodzieńcu, pisał, że *za egocentryzm spotkała go balladowa kara*. Trudno się z nim jednak zgodzić. Jeśli Młodzieniec w tej balladzie patrzy w lustro, to poszukując dla swojego ego istoty alter. Trudno więc mówić tu o czystym egocentryzmie, choć oczywiście jest tu figura mitologicznego Narcyza, który kocha własne odbicie w wodzie, lecz myśli przecież, że to inny (Wacław Kubacki, *Motyw Narcyza*, w: tegoż, *Lata terminowania*, Kraków 1963, cytat s. 325).

zafalszowania, gdyż uzyskany automatycznie, bez udziału człowieka, bez formy, bez właściwości²¹¹.

Jest w eseistyce Rymkiewicza jeszcze jedno zwierciadło, czy zwierciadlana strategia biograficznej opowieści, która pozwala mu wciskać się w tekst Mickiewiczowskiego życia. To pisanie fotografiami, próba lustrzanego odwzorowania rzeczywistości za pomocą obrazu, który zdaje się zatrzymany jak w fotograficznym obiektywie.

Rymkiewicz ufa w ocalającą moc zdjęcia²¹², wierzy, że fotografia pokazuje zawsze więcej niż widział fotografujący. Na kartach *Umschlagplatzu* ogląda ze swoją siostrą wojenne fotografie. A to między postaci roześmianych dzieci wciska się mała Żydówka, która z nieufnością patrzy w obiektyw, a to, subtelniej, w obraz słonecznej warszawskiej okupacyjnej ulicy wślizguje się myśl oglądających, o tym, co równolegle mogło dziać się w innych częściach miasta. *To jest chyba tak* – mówi siostra Rymkiewicza – *jakby się dotykało, nie wiem, jak to powiedzieć, no chyba samej istoty życia. Taki słodki dzień. Ale pelen grozy*²¹³.

Swoją opowieść o Mickiewiczu często układa Rymkiewicz tak, jakby przewracał strony albumu ze zdjęciami. Szczególnie widoczne jest to w *Bakecie*, o którym obszerniej będzie w następnym rozdziale, ale i w innych częściach zamysł takiej konstrukcji wyraźnie daje się uchwycić. W *Żmucie* narrator wyciąga kolejną nić, która równie dobrze mogłaby stać się fotografią. Wystarczy tylko nieistniejący obrazek, który on nazywa na przykład *Santiago, rok 1880* (Ż,7) albo *Jesień lub zima 1819 roku* (Ż,9) i dalej opowiada swoją historię, jak to często się zresztą dzieje w przypadku pokazujących zdjęcia, nie do końca prawdziwą. Zdarza się także, że Rymkiewicz ogląda autentyczne fotografie, wśród których próbuje odnaleźć kształt Tuhanowickiego dworku (Ż,43-45). W oglądaniu tych akurat zdjęć poeta bardzo się zapamiętał i omawianie obrazów Wileńszczyzny z albumów stało się próbą ożywienia jeszcze raz tego miejsca za pomocą jakiegoś pisarskiego aparatu fotograficznego. Rymkiewicz ustawia mieszkańców i gości Tuhanowicz do zdjęcia. Jest więc pani Franciszka Wereszczakowa, jej dwaj synowie, Józef i Michał, Tekla Stypułkowska, rezydentki dworku,

²¹¹ Andre Rouille, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hedemann, Kraków 2007, s. 69.

²¹² W *Umschlagplatzu* opowiada o zakopanych przez jego matkę przy ulicy Koszykowej sztuccach i albumie ze zdjęciami. Jakiś Niemiec zabrał sztucce, lecz zostawił fotografie. *Te trzy albumy to jedyna rzecz, jaka ocalała z mieszkania na Koszykowej i widzę w tym coś w rodzaju znaku, który został dany mojej matce, mnie, a może nawet następnym pokoleniom: oto co ocalało, na więcej nie liczcie. Zapewniam dzieci tego esesmana, który ukradł nasze widelce, że to mi wystarczy i na więcej nigdy nie liczyłem* (Jarosław Marek Rymkiewicz, *Umschlagplatz*, Gdańsk 1992, s. 20).

²¹³ Jarosław Marek Rymkiewicz, *Umschlagplatz*, s. 23.

służąca Rozalka, która tak naprawdę powinna pojawić się dopiero w Bolcienikach, oczywiście sama Maryla, która kładzie dłoń na ramieniu Wawrzyńca Puttkamera. Czekają wszyscy na przyjazd przyjaciela.

Wracam na ten ganek, na który właśnie wchodzi Tomasz Zan. Czy zebrali się tam już wszyscy mieszkańcy Tuhanowicz? Tak. Nie. Jest tam przecież jeszcze Mickiewicz, który wysłał list zapraszający Arcego. Wybiega na ganek, obejmuje przyjaciela, klepią się po plecach. I tak zastygają – dłoń Mickiewicza uniesiona nad ramieniem Zana – jakby zatrzymani na fotografii, której nie ma. Jacy są szczęśliwi! Czekają ich prawdziwie rozkoszne tygodnie. Zan do Pietraszkiewicza 23 sierpnia/4 września 1820 roku: „Życie prawdziwie wygodne: gruszki są, kawa jest, jabłka są, wino jest, przednie obiady są, herbata jest, Marya jest. [...] A ja tak wesoły, że każdy, kto mnie widzi (a wielu widzą) myślą, że jestem najszczęśliwszym”. Mickiewicz do Aleksandra Chodźki, po wielu latach, w czerwcu 1844 roku: „Nigdzie na ziemi tak wesołego życia, jak w litewskich wioskach i zaściankach. Tyle tam radości, miłości, szczęścia wspólnego, nieprzerwanego. Może już Bóg nie da użyć tego życia, ale musimy coś zrobić, aby zachować to drogie narodowe ziarno i dać czuć całą wartość jego. Takiego życia hojnie użyłem między 1815 a 1820 latami, szczególnie w domu Wereszczaków (Tuhanowicze, Płużyny), gdzie w towarzystwie Tomasza Zana i innych przyjeżdżaliśmy przepędzać wakacje. Całe noce w lasach nad jeziorami”. Musimy coś zrobić, aby to zachować. Stoją tam, na ganku, zatrzymani w mojej pamięci. Mickiewicz obejmujący Zana, pan Lorens trzymający za rękę Marylę. Pani Wjuńska uśmiecha się przez łzy do pani Kępińskiej: - Ja to coś tak czuję – mówi – że o nas nie zapomnę. Takie, pani dobrodziejko, mam przecucie. – Jak długą będą tam stać, na tym ganku? Ile lat minie? Sto, niewiele mniej niż sto. Słysząc głuche dudnienie, jakby z wnętrza ziemi. Po przygotowaniu artyleryjskim Niemcy wkraczają do Tuhanowicz (Ż, 51-52).

Wszyscy mieszkańcy Tuhanowickiego dworku ustawieni przez Rymkiewicza do zdjęcia rzucają wyzwanie pamięci. Przypominają się pytania, które Zakłęty przed zwierciadłem Młodzieniec zadawał Twardowskiemu.

Co słyszę ? Jeszcze dwa słowa :

Może w twych błędnych obiegach

Byłeś, rycerzu z Twardowa,

Na Świtezi naszej brzegach ?

*Czy tam ludzie nie mówili
O Poraju silnej ręki
I o nadobnej Maryli,
Której on ubóstwił wdzięki?*²¹⁴

Na wieść o tym, że nikt nie pamięta już o kochankach znad Świtezi, Poraj kamienieje na wieki, całując zwierciadło. *Odsyła ono rycerzowi wizerunek jego własnej twarzy, a tym samym utrwała, usuwając spod działania czasu, obraz minionej miłości, więź między Porajem a „nadobną Marylą”.*(...) *Zatopienie w miłosnym zapamiętaniu, uwięzienie we własnej pamięci przemienia się w decyzję samozatraty*²¹⁵. Spojrzenie w zwierciadło jest zatem spojrzeniem *pamięci, która wyrusza na poszukiwanie samej siebie, jak powiedziałby Rymkiewicz. I która znajduje siebie w tym krótkim widzeniu po to tylko, aby za chwilę zginąć.* Podobnie jak w teorii Lacana, ludzki byt, pęknięty u swych podstaw, ustanawia się poprzez *poddanie się iluzji własnego imago*²¹⁶. Nie czyni tego jednakże trwale. Temu doświadczeniu scalenia, które wywołane zostało poprzez ogląd siebie, towarzyszy wspomnienie rozbicia na części. *Człowiek nigdy nie jest w stanie utożsamić się w pełni ze sobą w danym momencie teraźniejszości, nie pogodzony z nim już jest wychylony w przyszłość, poza „pokawałkowanego” siebie, bo tylko stamtąd może przyjść dla niego ocalenie, tylko tam otwiera się nieskończona perspektywa możliwej jedności z sobą samym*²¹⁷. Świat Mickiewiczowskiej części I wciąż zagrożony jest rozpadem, fragmentaryzuje się w formie i treści. Jediną możliwością scalenia jest to trwałe scalenie, w kamiennym nagrobku. Poraj poznał przyszłość, zjawiała się ona u niego wraz z opowieścią Twardowskiego i nie było w niej już nic, co mogłoby nieść nadzieję trwałego bytu. Dlatego zmuszony był utrwalić siebie w samobójczym geście. Jego pamięć popełniła samobójstwo, zlewając się z własnym lustrzanym odbiciem. W nim odnalazł idealny obraz siebie, czyli siebie odbitego w sobie innym, łącząc na zawsze Poraja i Marylę, których inaczej połączyć nie można było, bo czas zniszczył pamięć o nich.

Rymkiewicz zdaje się próbować utrwalenia. Nie do końca chyba jednak zdaje sobie sprawę z niebezpieczeństwa, z zagrożenia śmiertelnością, jakie niesie ze sobą fotografia. Barthes pisał: *Jeśli chodzi o wyobrażenie, Fotografia (której intencję posiadam) stanowi tę*

²¹⁴ Adam Mickiewicz, *Utwory dramatyczne*, Wyd. Jubil., Warszawa 1955, t.3, s.109.

²¹⁵ Maria Janion, Maria Żmigrodzka, *Romantyzm i egzystencja. Fragmenty niedokończonego dzieła*, Gdańsk 2004, s. 94.

²¹⁶ Paweł Dybel, *Ocalenie w lustrze. O wczesnej koncepcji „stadium lustra” Jacquesa Lacana*, w: tegoż, *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000, s. 227.

²¹⁷ Tamże, s. 230.

bardzo subtelną chwilę, gdy – prawdę mówiąc – nie jestem ani podmiotem, ani przedmiotem, ale raczej podmiotem, który czuje, że staje się przedmiotem. Przeżywam wtedy mikrodoświadczenie śmierci (ujęcia w nawias): naprawdę staje się zjawą. Fotograf dobrze o tym wie i sam (choćaby z powodów zawodowych) boi się tej śmierci, w jakiej jego gest ma mnie zabalsamować. Nic bardziej zabawnego niż to uwijanie się fotografów, aby ktoś „był jak żywy” (gdyby oczywiście nie było się bierną ofiarą, tarczą przyjmującą ciosy, jak mówił Sade). I te liche pomysły: mam usiąść przed moimi pędzlami, wyjść z domu („na zewnątrz”, to bardziej żywe niż „wewnątrz”), każe mi się pozować koło schodów, gdyż za mną bawi się grupa dzieci (...). Można by powiedzieć, że przerażony fotograf musi strasznie walczyć, aby Fotografia nie stała się Śmiercią. Ale ja, już uprzedmiotowiony, nie walczę²¹⁸.

Rymkiewicz robiąc zdjęcie lokatorom Tuhanowicz, przypomina takiego krzątającego się wokół życia fotografa. Każe przecież swoim obiektom wyjść na ganek, próbuje zatrzymać ich w ruchu, ustawia ich gesty tak, aby wyrażały wzajemne uczucia, jakby uczucia mogły być żywsze czy żywotniejsze od braku uczuć, od niepamięci o nich. W końcu o każdej postaci, którą ustawia do zdjęcia, coś opowiada, gromadzi szczegóły z jej życia. Czy udaje mu się uniknąć śmierci? Zdaje się, że nie. Co więcej, ten literacki fotograf ma jednak dużą świadomość swojego fachu, wie, że wraz z pstryknięciem, z ruchem palca, który na zawsze lub na długo utrwali obraz na kartce kliszy, wkradnie się śmierć. To przecież tę śmierć zapowiada już w ostatnich zdaniach swojego opisu. *Ile lat minie? Sto, niewiele mniej niż sto. Słysząc głuche dudnienie, jakby z wnętrza ziemi. Po przygotowaniu artyleryjskim Niemcy wkraczają do Tuhanowicz (Ż,52).*

Oczywiście to ostatnie zdanie zapowiada zbliżającą się katastrofę. W 1915 roku po jednej stronie rzeki Serwecz stacjonowali Niemcy, po drugiej Rosjanie. Tuhanowicze zostały zniszczone. Rymkiewicz cytując relacje Marty Hubickiej i Wacława Borowego z 1924 roku pokazuje, jak krajobraz z *Ballad i romansów* przekształcił się w cmentarzysko. Miejsce po domu Maryli naznaczyły resztki wojennego szaleństwa, niszcząc budynki i ogrody, zostawiając tylko rumowiska i zgliszcza, ruiny, po których czas będzie się pisał dzikimi powojami, i które będzie próbował ukrywać w zaroślach. Rzeczywistość więc nadała śmiertelny rys fotografii, do której tak pieczołowicie ustawiał poeta swoich bohaterów. Oczywiście pozostaje wciąż jeszcze aspekt „my będziemy żyli wiecznie, utrwaleni na fotograficznej kliszy, choć naszego świata już nie będzie”. Tego chyba chciały Wjuńska i Kępińska, uśmiechając się do Rymkiewiczowskiego obiektywu. Niestety, fotografia dokonuje

²¹⁸ Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 25.

czegoś zupełnie odwrotnego. Kiedy nie zostaje nic z tamtego świata, bo nie ma już domu, nie ma ganku, nie ma schodów, na których witano gości, fotografia staje się zdjęciem nagrobnym. *Mamy teraz nostalgiczne czasy, a fotografia czynnie je upowszechnia. Fotografia – to sztuka żałobna, schyłkowa. Większość fotografowanych przedmiotów zabarwionych jest, tylko dlatego, że zostały sfotografowane – patosem. (...)Wszystkie fotografie mówią: „Memento mori”. Robiąc zdjęcie stykamy się ze śmiertelnością, kruchością, przemijalnością ludzi i rzeczy. Właśnie dlatego, że wybieramy jakąś chwilę, wykrawamy ją i zamrażamy, wszystkie zdjęcia stanowią świadectwo nieubłaganego przemijania*²¹⁹.

Po cóż więc Rymkiewicz wykonuje to zdjęcie, skoro ma świadomość wielkiej śmiertelności fotograficznego obrazu? Po co patrzy w pisarski obiektyw? Przecież pozornie tylko zależy mu na utrwalaniu, w jakim celu naprawdę sięga po fotograficzną metaforę? Po opisie spustoszeń, jakich dokonała w Tuhanowiczach wojna, Rymkiewicz notuje:

„Mein Gott, wie ware es Gut, hier zu leben” – mówi niemiecki piechur siedzący na stopniach ganku i przewijający onuce. Drugi, oparty o topolę, ogląda rapier z rozbitym cyferblatem, który znalazł w ruinach. Obok tych dwóch Mickiewicz wciąż jeszcze obejmujący Zana, a przez otwarte okno – to po lewej stronie od ganku – widać Litewkę Rozalkę, która krząta się po salonie nucąc przy tym piosenkę o rucie rosnącej w ogródku (...) Jej głos dolatuje do mnie z odległości tysiąca wiorst, tysiąca mil, tysiąca kilometrów, więc nie słyszę, nie potrafię powiedzieć: polski to, litewski? Ale zarazem śpiewa tuż obok mnie, bo stoję tam, pod oknem tego dworu. To wszystko w wiecznym teraz (Ż, 53).

Lustro w I części *Dziadów* zmieniało ontologiczny status bohaterów, powielało ich, sobowtórowało, odrywało od nich innego lub przeciwnie, jakby zmniejszało ich istnienie, cofało je, zmuszało do kamienienia, w końcu sprowadzało śmierć. Zwierciadło powoływało do życia całą gamę istnieniowych wcieleń. *We wszystkich częściach „Dziadów” – piszą Janion i Żmigrodzka – wielce zróżnicowane są postacie egzystencji – na migotliwym pograniczu życia i śmierci – istot bezmiernie samotnych: upiora, wampira, młodzieńca zakłętego w głązy, którego narcystyczna samoafirmacja okazuje się morderczą „samomeduzacją”*²²⁰. Podobnie zresztą rozpoznaje temat *Dziadów* Rymkiewicz. I on widzi w dramacie, wszystkich jego częściach, a przede wszystkim I, która jest przecież ukoronowaniem całości, wielką lekcję o różnych sposobach istnienia²²¹.

²¹⁹ Susan Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magała, Warszawa 1986, s. 19.

²²⁰ Maria Janion, Maria Żmigrodzka, *Romantyzm i egzystencja...*, s. 94.

²²¹ Chodzi o pokazanie różnych sposobów istnienia czy różnych dziejów różnych istnień rzuconych w obrzęd istnienia. Wplątanych w ten obrzęd, w którym – i to wydaje mi się bardzo ważne – zostaje zatarta granica między życiem a śmiercią. Całe „Dziady”, wszystkie części „Dziadów” mówią nam przecież właśnie tyle: nie ma żadnej

Ta różnorodność istnień w opisie Rymkiewiczowskiej fotografii, zakłada istnienie w wiecznym teraz tych, którzy byli, są i będą, choć może źle to zostało napisane, bo wieczne teraz znosi wymogi czasowości.

Aby lepiej zrozumieć to, co próbuje zrobić Rymkiewicz, warto sięgnąć do tekstu Johna Bergera poświęconemu pracom Paula Stranda. Nie pojawiają się tam bowiem tak charakterystyczne w pisaniu o fotografiach myśli o ich śmiertelności, przeciwnie, dla Bergera Strand jest fotografem wiecznego istnienia. Rymkiewicz przypomina w swoim pisaniu rytm pracy Stranda, tak jak on pracuje długo i dokładnie bada materiał. Łączyłaby ich obsesja szczegółu, perfekcjonizm w zdobywaniu informacji.

Analizując sztukę fotograficzną Stranda, pisze dalej Berger o czymś, co może rzucić światło na tę Rymkiewiczowską koncepcję wiecznego teraz.

Czas teraźniejszy czasownika „być” odnosi się tylko do teraźniejszości. Kiedy czasownik ten pojawia się w pierwszej osobie liczby pojedynczej poprzedzony zaimkiem, wchłania całą przeszłość, która jest nierozłącznie związana z zaimkiem osobowym. „Ja jestem” obejmuje wszystko to, co stworzyło mnie takim. To więcej niż stwierdzenie bezpośredniego faktu: jest to już wyjaśnienie, usprawiedliwienie, żądanie – odnosi się to już do autobiografii. Fotografie Stranda sugerują, że osoby, które służą za modele, ufają, że „widzi” on historie ich życia. Z tego właśnie powodu, choć są to oficjalne i pozowane portrety, nie ma potrzeby, czy to ze strony fotografa, czy fotografowanego, by coś zatajać lub przybierać cudzą rolę.

Fotografia ze względu na to, że utrwała obraz zdarzenia czy osoby, zawsze jest blisko związana z pojęciem historyczności. Idealem fotografii, jeśli pominiemy problemy estetyki, jest schwywanie „historycznej” chwili. Lecz stosunek Paula Stranda do historii jest wyjątkowy. Jego fotografie niosą wyjątkowe poczucie trwania. „Ja jestem” to czas, w którym można namyślać się nad przeszłością i antycypować przyszłość: czas naświetlania nie zadaje gwałtu czasowi „ja jestem”: przeciwnie, ma się dziwne wrażenie, że czas naświetlania jest czasem całego życia²²².

Rymkiewicz wierzy w możliwość zrobienia takiego zdjęcia, w którym czas zostanie pokonany przez migotliwość istnień. Jest oczywiście jeszcze jedna sprawa, która musi wydawać się Rymkiewiczowi w takim ujęciu kusząca. Między fotografowane istnienia poeta wprowadza figurę nasłuchującego, siebie samego który, parafrazując Norwida, w ciszy

granicy, życie jest zmieszane ze śmiercią i nie da się życia od śmierci oddzielić. Nie ma granicy, która dzieliłaby obrzęd życia od obrzędu śmierci. Życie jest śmiercią, a śmierć jest życiem. Ten sam obrzęd, a różnica polega tylko na tym, że ci, którzy w nim uczestniczą, różnią się między sobą sposobem istnienia (Mickiewicz czyli wszystko,...s.81).

²²² John Berger, *O patrzeniu*, przeł. S. Sikora, Warszawa 1999, s. 68-69.

zdjęcia zbiera głosy. Śpiew służącej Rozalki z fotografii dolatuje właśnie do jego uszu. Dzięki synestezijnym zabiegom fotografia Rymkiewicza próbuje stać się żywym obrazem. I oczywiście tym, który miał tego dokonać, jest sam autor. To on posiada tu umiejętność wsłuchania się w szmery biegnące z przeszłości i to on potrafi tę przeszłość przekształcić w teraźniejszość, w wieczne teraz. W tej strategii Rymkiewicz również zdaje się podobny do Stranda. *Jego aparat fotograficzny – pisze o fotografii Berger – nie wędruje swobodnie. Strand wybiera miejsce, gdzie go ustawić. Miejsce, które dla niego wybiera nie jest miejscem, gdzie coś ma się wydarzyć, lecz miejscem, z którego można zrelacjonować wiele wydarzeń. W ten sposób, nie korzystając z anegdoty, przekształca sfotografowane obiekty i podmioty w narratorów. Rzeka wypowiada samą siebie. Pole, na którym pasą się konie, opowiada samo siebie. Żona snuje opowieść o małżeństwie. W każdym z tych przypadków Strand, fotograf, wybiera miejsce, gdzie ma ustawić swój aparat, który staje się słuchaczem*²²³. Podobnie przecież jest u Rymkiewicza. Jego aparat, on sam wykonujący te nieistniejące zdjęcia z przeszłości staje się słuchaczem, pozwala przemawiać swoim obiektom, aby wypowiedziały siebie. Berger nazywa to umiejętnością *zaproszenia do narracji*. Strand ukazywał się fotografowanym przez siebie obiektom tak, że umiały mu powiedzieć: *jestem właśnie taki, jak widzisz*²²⁴.

Rymkiewicz robi to samo. Zaprasza do narracji. To on chce być mistrzem ceremonii. W zmaganiach z Mickiewiczem próbuje przejąć jego historię, jego opowieść. Przeprowadzając swoje czynności wokół czasu, zaczarowując rzeczywistość, pragnie przejąć narrację. To on zaprasza. To on podsuwa lustro obiektywu.

Przeglądający się w lustrze Zakłęty Młodzieniec szukał obrazu siebie innego. Sobowtór był idealną miłosną realizacją. Dziewica i Gustaw byli tym samym. Poraj całując zwierciadło, całował odbitą w nim „nadobną Marylę”, która była nim samym. Miłość akceptowała chwilowe rozdzielenie ja na ja sam i ja inny, aby na powrót scalić je w śmiertelnym uścisku. Co jednak dzieje się, gdy Rymkiewicz ustawia obiektyw aparatu? Tyleż przecież w obiektyw patrzą fotografowani, co na swoje obiekty patrzy fotograf. Oczywiście nie chodzi o żadną panią Wjuńską czy Kępińską, ani nawet o litewskie piosenki Rozalki, ani o Zana, który przyjechał do Tuhanowicz. Chodzi o Mickiewicza. Przecież patrząc w szkło obiektywu Rymkiewicz przede wszystkim ku niemu kieruje wzrok. Ale w tym fotograficznym lustrze nie ma przecież Rymkiewicz własnego odbicia, ja Rymkiewicza nie zjawia mu się ani jako ja siebie, ani jako ja inny. To co widzi pozostaje odrębnością. Innym. Wielkim Innym, jak

²²³ John Berger, *O patrzeniu*, przeł. S. Sikora, Warszawa 1999, s. 64.

²²⁴ Tamże, s. 68.

powiedziałby być może Lacan. I jest zagrażające. *Wielki Inny posiada zatem moc rozbijania imago podmiotu, ponieważ coś mówi. (...) Podmiot (...) bowiem, w tym, co widzi jako obraz siebie, jest zarazem odniesiony do Wielkiego Innego, który jako taki jest niewyobrażalny, ponieważ jest „samym głosem”, samą „skarbnicą znaczących”*²²⁵.

Mickiewicz Inny i jego poetycki głos rozbijają jedność, jaką mógłby poczuć ze sobą poeta Rymkiewicz, rozbijają narcystyczne pragnienie zjednoczenia się z własnym idealnym imago. Mickiewicz Inny tak wyraźnie wślizgując się na fotograficzną kliszę, uniemożliwia powstanie idealnego imago patrzącego podmiotu. Sam będąc ideałem, mówi głosem idealnej poezji. *Głos „dziurawi” iluzoryczną jedność imago siebie (ja) utwierdzając różnicę między owym imago a patrzącym podmiotem*²²⁶. W tym wypadku Zakłęty Młodzieniec miał jednak więcej szczęścia. Między niego a jego idealny obraz nie wkładał się Inny. Ale przecież Zakłęty Młodzieniec, Poraj, to sam Mickiewicz, który i z tego obrazu zdaje się złośliwie chichotać głosem Innego. Tylko wymyślony przez Mickiewicza Twardowski mógł nie słyszeć o miłości Poraja i „nadobnej Maryli”, która zaistniała nad brzegami Świtezi. Wszyscy inni, żyjący o wiele później niż „dwa wieki po stracie Olgierdowego męża” pamiętają o tej miłosnej historii. Próba przejmowania tej pamięci zdaje się bezcelowa.

²²⁵ Paweł Dybel, *Lacan i Leśmian – dwa zwierciadła*, Teksty Drugie 1998, z.1/2, s.29, 31

²²⁶ Tamże, s. 31.

ROZDZIAŁ DRUGI

CZYNIĆ W MICKIEWICZOWSKIM CIELE

(„BAKET”)

Przyszło mi do głowy kretyńskie zdanie, więc je tu zapisuję, choć jest całkiem bez sensu: śmierć producenta elektrycznych machinek do kibici dowodzi, że jego proszki na wymioty były lichej jakości.

Jarosław Marek Rymkiewicz, *Baket*

Usłyszeć głos epoki

Druga część Mickiewiczowskiego cyklu została wydana w 1989 roku. Zaczyna się jak przypis do *Żmutu*: *Jeszcze co do Zielonej Apteki oraz tego domu na ulicy Wielkiej, który był własnością Joanny Macewiczowej i w którym w końcu kwietnia lub na początku maja 1824 roku zamieszkał Mickiewicz* (B,5). W ten sposób bez zbędnych wstępów czy komentarzy Rymkiewicz od razu zanurza się w świat znany, ustanowiony w jakimś milczącym porozumieniu z czytelnikami, z sobą samym. Rymkiewicz od początku kolejnego tomu Mickiewiczowskiej historii staje się wielkim przewodnikiem po wileńskiej muzealnej trasie, przewodnikiem dodającym informację, o której przy poprzedniej wycieczce zapomniał. I choć traktuje on także w tej części czytelników jako współtwórców opowieści, elementy, to nie sposób oprzeć się wrażeniu, że ma jednak o nich taką opinię, jaką mają przewodnicy o zwiedzających turystach, można objaśniać im wszystko, a można po prostu snuć swoją historię z pominięciem jakichkolwiek sposobów ułatwienia im odbioru²²⁷. Rymkiewicz przyjmuje tę drugą strategię. Daje mu ona poczucie spełnionego obowiązku, ale przede wszystkim pozwala na czerpanie przyjemności z faktu snucia opowieści. Żadna bowiem z części cyklu nie jest tak pełna faktów i szczegółów, tak gęsta jak *Baket*. Tę narracyjną gęstość tłumaczy koncepcja tomu. *Baket*, czy raczej *bacquet*, to naczynie, którym posługiwał się

²²⁷ Anna Nasiłowska poczuła się wręcz urażona formułą „urocza czytelniczko”, której używa Rymkiewicz, pomijając intelekt ewentualnej czytelniczki i nieco złośliwie pisze autorka, że ta czytelniczka miała chyba rozładować napięcie, ponieważ *intelektualny kręgosłup nie wytrzymał przeciążenia szczegółami* (Anna Nasiłowska, *Flirt*, Res Publica 1990, nr 7-8).

Mesmer w trakcie swoich badań nad magnetyzmem zwierzęcym. Pod wpływem odpowiednich substancji umieszczonych w naczyniu, miał się pojawić agent *mysterieux*, prąd, tajemnicza siła o właściwościach leczniczych. W tym obrzędzie potrzebny był magnetyzer, prąd wywoływał bowiem, niezbędne przy terapii baterią magnetyczną, stany somnambuliczne. *Powinienem jeszcze wyjaśnić – pisze Rymkiewicz – dlaczego ta moja książka jest baketem. Nazwałem ją tak, ponieważ zamierzam użyć jej jako naczynia magnetycznego. Napelniam je ułamkami, opiłkami i okruchami licząc, że popłynie przez nie „agent mysterieux”, przy pomocy którego nawiążę kontakt* (B,10). Opiłki i okruchy to oczywiście postaci, zdarzenia, przedmioty, które udaje się wrzucić do kadzi książki. Jest ich wiele, tak dużo, że bardzo drobno tkana materia tego tomu staje się nieprzejrzysta. Sprawia to czytelnikowi wielką trudność. Postaci pojawiają się, znikają, powracają. Poza tymi, które może kojarzyć przeciętny odbiorca twórczości Mickiewicza, w *Bakecie* występuje mnóstwo bohaterów, których nie sposób wydobyć z archiwów humanistycznej pamięci. Wydają się oddalone od Mickiewiczowskiego życia. Tym bardziej, że Rymkiewicz często nawet nie stara się udowodnić ich związku z osobą poety. Oprócz Zana, Pelikana czy doktora Becu, pojawia się szereg postaci, które z wieszcem łączyło życie w dziewiętnastowiecznym Wilnie lub znajomość z osobami, które on znał. Czy to nie przesadna już troskliwość o odtworzenie realiów? Rymkiewicz magnetyzer stara się jednak przekonać czytelników, że dzięki wielości okruchów i opiłków, udało się wywołać w magnetycznej baterii bulgotanie i tajemniczy prąd popłynął.

Strategia badawcza przyjęta przez Rymkiewicza w tym tomie przypomina obrzęd magiczny. Pisarz egzorcyzmuje przeszłość, wywołuje duchy, magnetyzuje resztki, które udało się przechować. Wszystko to oczywiście po to, aby dostać się do przeszłości. Nawiązać z nią kontakt. Doznać, czy doświadczyć historii, w takim sensie, jak pisał o tym Ankersmit²²⁸. Wielka bateria Mesmera zostaje uruchomiona właśnie w tym celu – aby dotknąć przeszłości. Nie tylko ją unaocznić, lecz dotknąć – dla Ankersmita i Huizingi, na którego Ankersmit się powoływał, zmysł dotyku wydawał się ważniejszy niż wzrok.

Rymkiewicz w *Bakecie* magnetyzuje przeszłość. Baquet i historia wileńskiego magnetyzera Lachnickiego oraz związki filomatów z mesmeryzmem, wydają się pretekstem do przeniesienia własnych narracyjnych możliwości w inny, nieco demoniczny wymiar. Rymkiewicz przytacza opinię Baudouina de Courtenay na temat pracy historyka, która wymaga ustalenia zgodności między własnym tonem a tonami napływającymi z przeszłości.

²²⁸ Frank Ankersmit, *Język a doświadczenie historyczne*, przeł. S. Sikora, w: tegoż, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie...*

Autor *Baketu* poważnie traktuje konieczność przejścia przez proces *vitaliser* czyli żywoczenia, ożywiania historii (B,107). Rymkiewicz staje się mistrzem ceremonii: *Oto Jan Renner w księgarni Zawadzkiego na Święto Jańskiej – pisze. Ściskam go za wielkie palce i już go mam, już ton zgadza się z tonem, już robię z nim łańcuch. Siedzi przy fortepianie – w księgarni Zawadzkiego stały, informacja Stanisława Morawskiego, „dwa fortepiany rojale” – i gra, całkiem dobrze go słyszę* (B,107). To jednak nie zawsze się udaje. Nie udaje się na przykład Rymkiewiczowi nawiązać porozumienia z Onufrym Pietraszkiewiczem. *Mieszkanie Pietraszkiewicza w oficynie kamienicy Paca (...) było miejscem, w którym często odbywały się spotkania Towarzystwa Filomatów. Kamienica Paca, jakby i z niej jakieś słabe czy niechętnie mi fluidum wypływało, też nie chce, żebym ją ożywił. Usiłuję ją zobaczyć i nic nie widzę. A wewnątrz księgarni Zawadzkiego – potężny i wprost na mnie skierowany strumień magnetyczny – widzę, jakbym stamtąd przed chwilą wyszedł. Choć nie widziałem nigdy ani kamienicy Paca, ani księgarni, nie mam ich na żadnej z moich pocztówek. Więc dlaczego jedna mi się ukazuje, a druga nie?* (B,107).

Ukazuje się Rymkiewiczowi historia pomniejsza, świat zrzucony do przypisu, ten który towarzyszył Mickiewiczowi w jednoczesności z nim bycia, ale bycia oddalonego. Atmosfery filomackich spotkań Rymkiewicz nie może ożywić. Ale nie do końca, mimo wyrażonego w cytowanym fragmencie żalu, mu to przeszkadza. W *Bakecie* zatem będzie konsekwentnie magnetyzował ścinki, resztki, wióry – opilki Mickiewiczowskiego istnienia. W końcu celowo chyba pomijać będzie te wielkie, wyraźne znaki istnienia wieszczą, zwracając całą uwagę w stronę śladów i muśnięć. To one pozwolą mu się w końcu usłyszeć głosy stamtąd.

Kiedy piszę, są bardzo blisko mnie. Słyszę ich głosy, tuż za mną, więc nie odwracam się, bo wtedy znikną. – Jeszcze to opisz – mówią. – Jeszcze o tym zapomniałeś. – Zan. Czeczot. Generał Bajkow. Zosia i Marynia Malewskie. August Becu i jego dwie córki. Pelikan w białym fraku, Łobojko w zielonym. Jankowski w mundurze kwartalnego. Justyn Borejsza walący głową o ścianę. Sauvan kręcący korbą elektrycznej machinki. Krukowski na gałęzi, sparaliżowany Królikowski. – Umbrelkę i mydła neapolitańskiego dwie bańki odebrałem. Zaziębła się na Boże Ciało, dostała reumatycznej gorączki. Roboty geognostyczne, w których rozszerzyły się widoki o żywej wodzie i węglu, zwróciły na mnie łaskawe oko szacownego grafa Suchtelena (...) (B,124).

Analizując *Baket* i dobiegające z XIX-wiecznego Wilna głosy warto odwołać się do *Opowieści biograficznych* Berenta. Tam historia rozciąga się w przestrzeni logos i bios.

*Każde słowo zaczerpnięte z dokumentów pisanych wzbogaca Berent o składniki mowy ustnej, „wypowiadanej na gorąco” – „żywej”. Słowo w historii należy zawsze do konkretnego podmiotu, ma swą barwę i ton, uwikłane jest w kontekst przeżyć danej osoby, zabarwione jest polemicznością, dialogiem, określoną intencją. Takie słowo funkcjonujące w owym „bios” historii jest więc zawsze dla Berenta GŁOSEM. To zaś, co trwa w postaci dokumentów, archiwaliów, zbiorowej pamięci, to już tylko SŁOWA; pozbawione swej słyszalności zamienione zostały w LOGOS. Dlatego też Berentowska rekonstrukcja „biosu” historii jest – już w samej technice narracyjnej – p r ó b ą p r z y w r ó c e n i a s ł o w o m G Ł O S U ²²⁹. W tym zabiegu chodzi o otrzymanie wrażenia wypowiadania słów na gorąco. Zdaje się, że podobny efekt twórczy próbuje osiągnąć Rymkiewicz, że on penetruje właśnie te przestrzenie biosu. Czyż nie taki eksperyment podjął Norwid, układając *Czarne i Białe Kwiaty*? Projektowana w tych utworach poetyka to, najogólniej biorąc, sztuka utrwalania, upamiętniania tego, co przemijające, a co – samo w sobie – nie ma głębokiego, istotnego znaczenia. Norwid z naciskiem kilkakrotnie podkreśla fakt, że kluczowe wyrażenia tych narracji są „bezmyślne” (BK 191), „nie opowiadające nic” (BK 192), że „są tym piękniejsze (...) im mniej jako idea i myśl zawierające w sobie – im nijaksze” (BK 195); że są to „żadnej myśli nie określające słowa (BK 196). Nie można też o nich powiedzieć, by były „odpowiednim” określeniem „rzeczy”; i to z dwu powodów równocześnie. Po pierwsze, ich relacja do „rzeczy” przypomina stosunek między podpisem analfabety („trzema krzyżykami”) a jego osobą; „wierność” odniesienia, akcentowana przez Norwida, nie polega na adekwatności referencji (tę dawałoby imię własne), lecz na zdolności ewokowania sytuacyjnego, „kondycyjnego” uwarunkowania przedstawianej w dyskursie osoby. Po drugie, sama relacjonowana „rzecz” nie tylko trudna jest do wyrażenia (skoro dla niej „formuł stylu nie ma” – CK 175), ale może nawet trudna do zidentyfikowania, jeśli nie w ogóle pozbawiona pojęciowej określoności przed przystąpieniem do jej wypowiadania ²³⁰. Wszelkie te zabiegi pozwoliły Norwidowi stworzyć projekt poetyki epifanijnego dyskursu w nowoczesnym, poromantycznym właściwie znaczeniu ²³¹. Te dwie drogi: opisana przez Boleckiego próba przywracania głosu słowom historii i epifanijny projekt Norwida, który zanalizował Nycz, stanowiąc mogą świetny kontekst dla pisarstwa Rymkiewicza. To co w twórczości Berenta staje się przywróceniem głosu, w poetyckiej prozie Norwida epifanią, dla Rymkiewicza ma być agent mysterieux, doznaniem, doświadczeniem historii, ożywieniem jej, usłyszeniem.*

²²⁹ Włodzimierz Bolecki, *Historia i biografia. „Opowieści biograficzne” Wacława Berenta*, Ossolineum 1978, s. 65.

²³⁰ Ryszard Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 94-95.

²³¹ Tamże, s. 96.

Problem tylko polega na tym, że ta sfera, która próbuje być wydobyta, zauważona, to jednak ścinki rzeczywistości, mierzwa historii, drobinami, które zawsze muszą się rozpraszać niezauważane przy stawianiu pomników, wypisywaniu dokumentów, *tworzeniu* biografii poetów. Czy rzeczywiście coś zostaje ze świata, kiedy usunie się jego najważniejsze albo choćby uznane za najważniejsze, elementy? To próbuje zrobić Rymkiewicz w *Bakecie* – usunąć z opisywanego świata jego najważniejszy element, opisywać świat Mickiewicza, jakby pozbawiony był Mickiewicza. *Baket* zdaje się bowiem książką nie o Mickiewiczu. Przynajmniej do pewnego momentu Rymkiewicz celowo pomija poetę. Pojawia się on co prawda w narracji, ale nie jest już najważniejszym bohaterem. Niby pisana jest o nim, a jednak jego jakoś w niej brakuje. Na zdecydowanie ważniejsze postaci wyrastają tam Tomasz Zan czy Andrzej Towiański. A poza tym świat ten tkany jest z nieważnych dziwności, którym Rymkiewicz próbuje nadać znaczenie. Istotniejsze staje się to, co nieistotne – krążące po Wilnie plotki, flirty, słabostki, bohaterowie trzeciego planu dziewiętnastowiecznej codzienności. Coś, co można byłoby nazwać szeptem epoki, szmerem, szumem dochodzącym stamtąd. To mówienie nieskładne, często bełkotliwe i ciemne. Narracja *Baketu* trudna jest do prześledzenia. Zapętła się, umyka, prowadzi czytelnika w niepewne rejony.

Gadanina, która była przedmiotem analizy w poprzednim rozdziale, może być tutaj odczytana w nieco jeszcze inny sposób w świetle badań, które nad językiem Konrada z III cz. *Dziadów*²³² prowadził Ryszard Przybylski. Nazywał on mówienie tego bohatera *neurozą lingwistyczną*, która przenosi go w stany wyższej świadomości. Narrator *Baketu* w swoim mówieniu przypomina Konrada. *Sluchamy więc człowieka* (tak pisał Przybylski o Konradzie), *który w neurotycznym słowotoku roi archaiczne sny – o sobie, o słowie i o poezji* (a Rymkiewicz? O Mickiewiczu? O XIX wieku? A może także *o sobie, o słowie, o poezji?*). *To jest niewątpliwie ekstaza. Ekstaza świadomości opanowanej całkowicie i bez reszty przez neurozę językową romantyków. Konrad nie wysunął swych dłoni ponad krawędzie świata i nie obraca sferami niebieskimi. Nie zatrzymuje ptaka w locie. Nie pozbawił słowa funkcji informacyjnej. Stoi pod zakratowanym oknem celi i mówi. A ponieważ mówi, jego uwięziony w nędznej „lepiance”, w ciele, duch przebywa również w „klasztorze ks.ks bazylianów, przerobionym na więzienie stanu”. Nie ma go wśród gwiazd. Jest tutaj i tutaj roi swoje sny na jawie. Histrion języka. Kabotyn mowy*²³³. I Rymkiewicz także zdaje się *histrionem języka*, w swoim mówieniu nieopanowany, często błazeński, aktorsko ukrywający się za swoją pozornie nedorzeczną mową. Ważne jest jednak także to, co według Przybylskiego, towarzyszy takiej

²³² A III cz. *Dziadów* to tekst, który w *Bakecie* poddany jest analizie.

²³³ Ryszard Przybylski, *Wielka gadanina*, *Twórczość* 1987, nr 9, s. 75.

nerwicowej gadaninie – to ekstaza. Mówienie Rymkiewicza przekracza granice mówienia komunikacyjnego, jemu nie chodzi o zakomunikowanie czytelnikom jakiegokolwiek prawdy Mickiewiczowskiego świata, być może chodzi mu o własną komunikację z owym światem, ale nie w tym deklarowanym celu przekazywania później informacji. Rymkiewicz jest w swojej gadaninie sam na sam z Mickiewiczem, jak sam na sam chciał być z Bogiem Konrad. I tak jak w literackim spotkaniu stwarzał sobie Konrad Boga, z którym miał mówić, tak i Rymkiewicz stwarza sobie Mickiewicza. O ile jednak projekt Konrada rozbijał się o milczenie Boga, o tyle Rymkiewicz milczenia nie przyjmuje do wiadomości. Uruchamia mesmeryczną baterię, wsłuchując się w głosy z przeszłości, zbiera szczątki, opilki, resztki i próbuje przelać w nie życie.

Szaleństwo tekstu

(opowieść o grafomanach, wariatach i sobowtórach)

III część *Dziadów* to tekst kanoniczny. Niemal każda scena zapisana została w narodowym archiwum, na pewno scena snu Senatora.

Senator

(przez sen)

Pismo! – to do mnie – reskrypt Jego Carskiej Mości!

Własnoręczny, - ha! ha! ha! – rubli sto tysięcy.

Order! – gdzie – lokaj, przypnij – tu. Tytuł książęcy!

A! – a! – Wielki Marszałku; a! – pękną z zazdrości.

(przewraca się)

Do Cesarza – przedpokój – oni wszyscy stoją;

Nienawidzą mnie wszyscy, klaniają się, boją.

Marszałek – Grand Controleur – ledwie poznasz w masce.

Po chwili oczywiście sen się odmienia.

Ach, Marszałek! – co? do mnie odwraca się tyłem.

Tyłem, a! senatory, dworskie urzędniki!

Ach, umieram, umarłem, pochowany, zgnilem,

I toczą mnie robaki, szyderstwa, żarciki.

*Uciekają ode mnie. Ha! jak pusto! głucho.
Szambelan szelma, szelma! Patrz, wyszczerza zęby –
Dbrum – ten uśmiech jak pająk wleciał mi do gęby.*

Oczywiście za złe sny odpowiedzialne są siły nieczyste:

*Diabły
(zstępują widomie)*

*Teraz duszę ze zmysłów wydrzem, jak z okucia
Psa złego; lecz nie całkiem, nałożym kaganiec,
Na wpół zostawim w ciele, by nie tracił czucia;
Drugą połowę wlecmy aż na świata kraniec,
Gdzie się doczesność kończy, a wieczność zaczyna,
Gdzie z sumnieniem graniczy piekielna kraina (...)²³⁴*

Tak przedstawiał Nowosilcowa Mickiewicz. U Rymkiewicza Senator wygląda nieco inaczej i inaczej śni. W *Bakecie* pochylony jest nad raportem przedstawiającym wyniki śledztwa w sprawie filomatów i filaretów.

Raport ma w druku ponad sto sześćdziesiąt stron, była to więc mała książeczka. Praca nad nim musiała trwać kilka lub kilkanaście dni. Brulionowa wersja raportu napisana została w całości ręką Nowosilcowa. Łatwo sobie wyobrazić, jak go nudziła ta praca. Przez półotwarte drzwi słysząc śmiech księżnej Tekli Zubow, uczującego w salonie z Bajkowem i Botwinką, a on siedzi przy biurku i opisuje śmierć Kajetana Przeciszowskiego. Albo Tekla wysuwa spod kołdry nogę, chcąc nakłonić go, żeby poszedł z nią do łóżka – czy damy lakierowały sobie wtedy paznokcie u nóg? – a on siedząc przy jej toalecie przepisuje z papierów Stanisława Kozakiewicza „Pieśń Filaretów”:

*Krew stygnie, włos się bieli,
W wieczności wpadnięm toń;
To oko zamknie Feli,
To filarecka dłoń.*

- Co to za Feli? – myśli. I zastanawia się, czy nie powinien wznowić śledztwa i jeszcze raz przesłuchać Zana na okoliczność nieznanej Feli. Dobrze byłoby też, gdyby car pozwolił mu

²³⁴ Adam Mickiewicz, *Utwory dramatyczne*, Wyd. Jubil., Warszawa 1955, t.3, s. 196-197.

przesłuchać w sprawie Feli kniazia Czartoryskiego. Może kniaź kontaktował się z Feli? Lub może Feli, która przymyka oko, choć powinna je mieć szeroko otwarte, jest tożsama z kniazem? Ma obłożony język, mdłości i łupie go w głowie. Turecki szlafrok i szlafmyca, bo choć to pierwsza połowa maja, dostał kataru: przeziębził się w czasie przejażdżki z księżną do Werek. Wreszcie wstaje od toaletki, bo już skończył przepisywać „Pieśń Filaretów”, zdmuchuje świece i kładzie się obok Tekli. W nocy ma sen: umiera i jedno oko zamyka mu Zan, a drugie car Aleksander, który – jak mówi sen – nazywa się Feli (B,18).

Na podstawie tego fragmentu widać, że Rymkiewicz prowadzi grę, zarówno z tekstem Mickiewiczowskim, jak i z tradycyjnym sposobem pisania tekstu biograficznego czy historycznoliterackiego. Przytoczony fragment *Dziadów* świetnie ilustruje, jak autor *Wieszania* próbuje obniżyć rejestr wypowiedzi, zaprzeczyć wzniosłości. Wielki tekst dramatu, który wyznaczał wielki tekst historii, Rymkiewicz przepisuje na mniejszy tekst codzienności. Nie zacytował *Dziadów*, ale stworzył własną wersję, która w bardzo czytelny sposób odsyłała do oryginału. Obniżenie rejestru ma na celu także zmniejszenie dystansu. Szlafrok, katar, przepisywanie filareckiej piosenki, kiedy w sypialni czeka księżna Zubow – Rymkiewicz chce uchylić patetyczny ton, towarzyszący pisaniu o poważnych rzeczach. Z drugiej strony ten porządek rzeczywistości, który kreuje, znajduje się w jakimś dziwnym napięciu między faktem a historycznym odpadem, między powagą prawdy a bufonadą, między bios a logos. Tę strategię można nazwać *u c z o n y m d y l e t a n t y z m e m*²³⁵. Rymkiewicz z jakąś perwersyjną radością, która towarzyszy prowokacji, między raport dla cara wpisuje informację o polakierowanych paznokciach i katarze po przejażdżce do Werek. Zresztą nie waha się przed używaniem obrazów stereotypowych. Kochanka wystawiająca nogę spod kołdry czy nierozgarnięty, lecz gorliwy śledczy, na jakiego w tym fragmencie wykreowany został Nowosilcow, do takiej właśnie konwencji się odwołują. Rymkiewicz robi wiele, żeby ukryć trud włożony w tę książkę. Oczywiście wspomina o rozlicznych lekturach, jakie towarzyszyły pisaniu, ale w samym tonie, którym się posługuje, tkwi jakaś żartobliwość, lekkość, wystudiowana nonszalancja. W ten sposób tworzy swoją alternatywną, nieco oszalałą, nieco głupią opowieść o Mickiewiczowskim życiu. Nie powstaje ona wbrew poważnym kanonicznym wersjom. Jest właśnie jakby ich sobowtórowym zapisem. Tym bardziej, że owa wersja pełna, doskonała czy prawdziwa, stanowi tylko ideę fixe, istnieje jedynie in potentia i w żaden sposób nie daje się uchwycić. To pozornie dyletanckie mówienie

²³⁵ Inspiracją do takiego odczytania jest analiza strategii narracyjnych Gombrowicza, opisanych w książce Ryszarda Kazimierza Przybylskiego *Autor i jego sobowtór* (Ossolineum, Wrocław 1988).

pozwała przybierać najbardziej nieprawdopodobne wersje i swobodnie się z nich wycofywać. Staje się mówieniem o rzeczywistości, jaką mogłaby być, zbliżaniem się do niej w jakimś przyjaźniejszym, bardziej swojskim sposobie jej opisu, zdaje się ją otwierać na nowe możliwości realizacji, nowe wersje. Rymkiewicz wprowadza sobowtórów, konkurencyjne sceny. Rozciąga świat opowieści, rozluźnia jego ramy, sprawia, że staje się on dziki, nieokrzesany, często nawet makabryczny, ponieważ pozwala na istnienie tym fragmentom życia, które w porządnej biograficznej narracji nie miałyby szansy zaistnieć. W wielkim kotle Mesmera wrze bzdura o ogromnym potencjale kreacyjnym. Może uda się z tej bzdury historii, żartu (z) przeszłości, głupoty domniemania, stworzyć opowieść nową, inną, do tej pory ukrytą. Rymkiewicz wyraźnie czuje potencjalność opowieści, potencjalność przeszłego świata, który mógł wydarzać się na kilka sposobów.

Rymkiewicz nie stroni od pytań, które mogą się wydawać infantylne. Jak potoczyłaby się historia, gdyby stało się coś, a nie stało się coś innego. To pytanie „co by było, gdyby...?” ma w sobie coś z dziecięcej niezłomnej naiwności, która bawi się mnożąc w nieskończoność pytania, ale która przy okazji odsłania tajemnicę dziejów, czy raczej tylko zwraca uwagę na istnienie takiej tajemnicy²³⁶.

W carskich dokumentach znajdowały się notatki o siedemnastu członkach tajnych wileńskich towarzystw, którzy mieli objąć posady w oddalonych od Polski guberniach. Wśród kandydatów są także: Jankowski, który ujawnił istnienie studenckich organizacji i Mickiewicz. *Różnica między Jankowskim a Mickiewiczem jest – z naszego punktu widzenia – dość znaczna. Ten pierwszy wstąpił ostatecznie do służby rządowej i został podobno kwartalnym czyli niskiej rangi policjantem, co nie jest całkiem pewne, można więc powiedzieć, że zagubił nam się w dziejach i pewnie nigdy się już nie odnajdzie. Ten drugi niebawem stał się wieszczem Polaków. Dla jakiegoś Bajkowa czy jakiegoś Botwinki między poetą a delatorem nie było niemal żadnej różnicy: obaj mogli uczyć łaciny w którymś z gimnazjów we wschodnich czy południowych prowincjach imperium (...) Nam się oni nie mylą, ale warto – myśląc o wileńskim śledztwie – mieć w pamięci ten inny punkt widzenia, z którego nie dostrzega się różnicy między delatorem o poetą (B,63).* Rymkiewicz zachowuje się w swoim pisaniu czasem tak, jakby nie tylko w wileńskim śledztwie, ale i rozmyślnie w

²³⁶ Na koncepcji takich pytań opiera swoją książkę Alexander Demandt (A. Demandt, *Historia niebyła. Co by było, gdyby...?*, przeł. M. Skalska, Warszawa 1999). Pisze w tej książce Demandt: *Zajmowanie się historią niebyłą pozwala wejrzeć w historię rzeczywistą. Quasi-historyczne rozważania, jak w poszczególnych sytuacjach dziejowych także mogły potoczyć się wypadki, muszą orientować się wedle rzeczywistego biegu zdarzeń, uwzględniać przeciętne wzorce rozwoju historycznych procesów. W przeciwieństwie do historii urzeczywistnionej, zdarzenia nie urzeczywistnione nie tworzą systemu wzajemnych relacji, istnieją jedynie jako rodzaj słonecznej korony wokół tych prawdziwych, wpływających z nich jak protuberancje Słońca, pozwalając nam na chwilę zajrzeć do wnętrza owych wydarzeń (s. 168).*

różnych innych aspektach nie widział tej różnicy. Jeden człowiek zagubił się w dziejach, drugi został wieszczem, a zatem z perspektywy jego życia należy snuć narodową opowieść. *Bakot* jest jednak w dużej mierze opowieścią o tych zaginionych w dziejach. I czasem zdaje się, że nawet wbrew temu czy w buncie przeciw temu, który został wieszczem Polaków.

Twórczość Rymkiewicza zdaje się pisaniem szalonym, w takim sensie, w jakim mówił o szaleństwie Foucault, doceniając wkład Freuda: (...) *szaleństwo pojawiło się nie jako podstęp ukrytego znaczenia, ale jako cudowna „rezerwa” sensu. Należałoby rozumieć słowo „rezerwa” tak, jak na to zasługuje; to więcej niż zapas, chodzi tu o figurę powstrzymującą i zawieszającą sens, zagospodarowującą pustkę, gdzie pojawia się niespełniona jeszcze możliwość, że zajmie ją sens taki, inny czy jeszcze inny – i tak być może bez końca. Szaleństwo otwiera wakującą rezerwę, określającą i uwidaczniającą tę wklęsłość, gdzie język i mowa nawzajem się implikują, powstają dzięki sobie i mówią wyłącznie o swym niemych jeszcze związku. Tę rezerwę nazywa dalej *faldem mówienia – nieobecnością dzieła*²³⁷. Wobec wersji Rozumu, wobec tradycyjnej opowieści z cyklu „życie i twórczość” wersja „rezerwy” pozostaje niema, pozostaje możliwością realizacji, zapasem sensu. *Chociaż – jak dalej pisze Foucault – od Raymonda Roussela, od Artuada, to również miejsce, dokąd zbliża się język literatury. Ale nie zbliża się doń jak ku czemuś, co należałoby wypowiedzieć. Czas wreszcie przejrzeć na oczy – języka literatury nie określa ani to, co zostało powiedziane, ani nadające mu znaczenie struktury. Ma on własną istotę, i o tę istotę pytać trzeba. Cóż to za istota dzisiaj? Bez wątplenia ma coś wspólnego z autoimplikacją, z sobowtórem, z pustką, jaka się w nim rozwiera. W tym sensie istota literatury, jaka powstaje od Mallarmego po nasze dni, podbija region, gdzie od czasów Freuda rozgrywa się doświadczenie szaleństwa*²³⁸.*

Zastanawiająca jest ilość wariatów działających wówczas w Wilnie. Jaki procent czy promil społeczności wileńskiej stanowili wariaci – to znaczy: tacy, o których mówiono, że są wariatami – nie da się obliczyć. Nie jest to zresztą istotne, bo właściwie chodzi mi nie tyle o ilość wariatów czy szaleńców, ile o to, że tak aktywnie wówczas działali i że mieli tak znaczący wpływ na bieg wydarzeń. Szaleństwo jest zaraźliwe i wystarczy kilku wariatów, żeby cała społeczność zaczęła wariować. Naliczyłem kilkunastu wileńskich wariatów, o których wtedy i potem wiele pisano. Czyli takich, którzy stali się postaciami historycznymi. A

²³⁷ Michel Foucault, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybrał i opr. T. Komendant, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, M. Kwietniewska, A. Lewańska, M.P. Markowski, P. Pieniążek, posłowie M. P. Markowski, Warszawa 1999, s. 157.

²³⁸ Tamże, s. 159.

ilu było takich, o których nic nie wiemy, bowiem szaleli potajemnie, więc ich szaleństwo nie zostało dostrzeżone? Oto kilku spośród tych, którzy zwrócili na siebie uwagę. Szalony Justyn Borejsza. Szalony Kiszka-Zgierski. Szalony – chyba szalony – Józef Massalski. Szalony – pewnie szalony – Andrzej Towiański. Szaleńcy pomniejsi, czyli tacy, o których działaniach trochę mniej wiadomo: Fortunat Jurewicz, Ignacy Krysztalewicz. I wreszcie szalony – niewątpliwie szalony – Tomasz Zan (B, 140).

Ówczesne Wilno jest zatem dla Rymkiewicza przestrzenią szaleństwa i autor *Baketu* robi wszystko, żeby ten nastrój unoszącego się nad miastem obłędu budować i podtrzymywać.

Wilno w tej części Mickiewiczowskiej opowieści jest przestrzenią ciasną. Drobiazgowość, z jaką Rymkiewicz lokalizuje budynki i odnajduje ważne obiekty, precyzyjnie umieszczając je w odpowiednim miejscu, sprawia wrażenie klaustrofobiczne. Zdaje się, że bohaterowie w tej wąskiej przestrzeni nieustannie śledzą się, podpatrują, mijają. Rymkiewicz kreśli tajemną mapę, plan miasta, aby tropić opisywanych przez siebie ludzi. Podąża za postacią, która mignęła mu w jakimś zaułku, gubi ją i odnajduje. Wszystko to sprawia dziwne wrażenie. Wilno nie przybiera form miasta piekielnego ani tym bardziej niebiańskiego²³⁹, nie jest przeklętym miastem-nierzadnicą²⁴⁰, potworem lewiatanem pochłaniającym przybyszów. Wilno Rymkiewicza jest przestrzenią, na której coś się rozszalało, nie wiadomo jednak do końca co – wiatr, czas, historia, a może sam autor *Baketu*?

Przez niemal połowę swojej opowieści Rymkiewicz konsekwentnie buduje takie właśnie Wilno. Mickiewicz czasem pojawia się na jego uliczkach, ale nie dzieje się to często. Jest jednym z mieszkańców, czasem nawet wydawałoby się, że ostentacyjnie niezauważanym, zważywszy na jego znaczenie, zarówno dla dziejów polskiej literatury, jak i dla opowieści, która przecież jego właśnie miała dotyczyć. Pojawiają się za to inne postaci, które współtworzą aurę opisywanego miasta.

Ważnym elementem wileńskiego krajobrazu jest Towiański. Rymkiewicz wprowadza go niemal jako ludzką zjawę, w imię nieprzeniknionej logiki snującą się po ulicach Wilna. Nie przedstawia go w żaden sposób czytelnikowi, pisze po prostu: *Wychodzi z traktieru Malinowskiego na Pohulance (...) i Pohulanką idzie w kierunku Pozawalnej* (B,10). Rymkiewicz długo prowadzi opis tajemniczej osoby, którą zdaje się swoją narracją śledzić, zanim stanie się jasne, że chodzi o Towiańskiego. *Co robił w roku 1823? Dokumenty, pamiętniki, listy nic – niemal nic – o tym nie mówią. Wiadomo tylko, że był wówczas w Wilnie.*

²³⁹ Tak Magdalena Siwiec opisywała Paryż widziany oczyma romantyków, Nerval, Hugo, Słowackiego i Mickiewicza. Magdalena Siwiec, *Między piekłem a niebem. Paryż romantyczny*. Teksty Drugie 1999, nr 4.

²⁴⁰ Do takiego ujęcia odwoływał się z kolei Toporov. Władimir Toporov, *Miasto i mit*, wybrał, przeł. i wstępem opatrzył B. Żyłko, Gdańsk 2000.

A jeśli był w Wilnie, to jego magnetyczna siła musiała tam działać (B,11). Co więcej na początku lat dwudziestych w Wilnie było dwóch Towiańskich. Taką informację podaje Paulina Szubertowa, spisująca życiorys Towiańskiego, oczywiście pod dyktando Mistrza. *Mieszkał w Wilnie człowiek noszący toż samo co on imię i nazwisko, a nawet tenże sam tytuł asesora, tylko że nie sądu głównego wileńskiego, ale sądu niższego wileńskiego, który wówczas stanowił policję powiatową. Był to człowiek zniżony moralnie, zbrudzony niskimi, a nawet złymi postępkami, bo służył rządowi za szpiega, stąd powszechnie był okrzyczany i znienawidzony. Zdarzyło się słyszeć na ulicy, po biurach, a nawet w kościele imię Andrzeja Towiańskiego, asesora błogosławione i przeklinane, a kto nie wiedział, że tu mowa o dwóch różnych osobach, musiał to stosować do jednej i tejże samej osoby (B,60).*

Za Andrzejem Towiańskim kroczy po Wilnie jego sobowtór. Nie ma śladów, aby którykolwiek z owych Towiańskich zetknął się na dłużej z Mickiewiczem²⁴¹. Co nie przeszkadza oczywiście Rymkiewiczowi takiego spotkania opisać²⁴². Nawet jednak w tym zmyśleniu nie rozmawiają ze sobą, Mickiewicz obserwuje tylko Towiańskiego z okna swojej celi. Na styku spojrzeń rodzi się tajemnica, która oczywiście nie zostaje wyjaśniona. Jakby Rymkiewicz tworzył naddatki sensu, fałdy właśnie, w których kumulują się niewyrażone i być może niedocieczone znaczenia.

Baket przypomina historię spisana w *nieobecności dzieła*, w *fałdzie mówienia*. Jest nedorzecznoscą, która zdaje się skrywać sens. I udaje się Rymkiewiczowi zbudować napięcie, oczekiwanie wobec historii, o której wiadomo już, jak się potoczyła. Ale w pisaniu Rymkiewicza nie zmieniło to wcale faktu, że mimo konkretnego przebiegu historii o niej samej wciąż nic nie można powiedzieć. Mickiewicz, Towiański i sobowtór Towiańskiego pojawiają się obok siebie, jakby wiedzieli więcej, jakby perspektywa ich paryskich losów rzucała światło sensu na ich wileńską (nie)znajomość. Czy to tylko złudzenie, które sprawnie udało się narracji Rymkiewicza zbudować? Czy rzeczywiście dziwaczne Wilno ze swoimi tajemniczymi mieszkańcami wie więcej niż mówi?

Na podobnej zasadzie buduje Rymkiewicz postać Ksawery Deybel, Księżniczki Izraelskiej, która w Paryżu dużo zamieszania wprowadzi w życie rodziny Mickiewiczów. W

²⁴¹ Choć Rymkiewicz cytuje fragment listu Jeżowskiego do Mickiewicza, w którym, wymieniając nazwisko Towiańskiego, przyjaciel umieszcza w nawiasie notatkę „którego znasz”. Jest to jednak jedyny trop, który wskazywałby jakąkolwiek znajomość Mickiewicza z Towiańskim w czasach wileńskich (B,13-14).

²⁴² Wymyślona przez Rymkiewicza scena: *Otwiera się brama i na dziedziniec klasztoru bazylianów wjeżdżają drążki, z których wysiada łysiejący młodzieniec: brązowy surdut, okulary w drucianej oprawie. Mickiewicz stoi w oknie celi – celi na pierwszym piętrze i jest w niej jeszcze jedno wolne łóżko – przyglądając się tej scenie na dziedzińcu: kwartalny Krukowski, który przywiózł łysiejącego, przekazuje go unteroficerowi. Łysiejący wykonuje jakieś dziwne ruchy palcami tuż pod nosem trochę tym zdziwionego unteroficera: jakby chciał – Mickiewicza też to trochę dziwi – włożyć mu palce do nosa (B,14).*

Wilnie Mickiewicz mógł stykać się z ojcem Ksawery, prowadzącym pensjonat dla panien. Oprócz tego bywał Deybel wodzirejem na balach, być może także na takich, w których brał udział car Aleksander, tak przynajmniej domniemywa Rymkiewicz. Mógł zatem na jeden z takich balów zabrać córkę Ksawerę. Snuje Rymkiewicz swoją wizję, jakoby przez magnetyczny fluid, którym sterował z ukrycia Towiański Ksawera zwróciła na siebie uwagę cara. *Kiedy Ksawera wsunęła palce we włosy, Aleksander zatrzymał się i odwrócił. Przez chwilę przyglądał się rudym lokom, które poruszały się, jakby je ktoś targał. (...)... powiedział coś po niemiecku – Ksawera nie usłyszała, co – do Werci Sackinówny: pewnie zapytał, kim jest ten chudy, rudowłosy podłotek, który ma chyba febrę albo epilepsję. Zdarzenia niezdarzone odciskają u Rymkiewicza piętno na przyszłości innych niezdarzonych zdarzeń. Po dwudziestu lub trzydziestu latach pustelnik medytujący w chatce nad Morzem Azowskim – bo może ten car nie umarł w Taganrogu – przypomni sobie poruszone magnetycznym wiatrem rude loki i dojdzie do wniosku, że będąc w Wilnie w roku 1823 popełnił fatalny błąd: zamiast uwodzić wtedy baronównę Osten-Sacken, powinien zająć się rudowłosym podlotkiem (B,35).*

Wileńskie szaleństwa popełniają także mniej lub bardziej uzdolnieni poeci. Niewątpliwym szaleńcem jest Justyn Borejsza, który próbował dokonać zamachu na Rymskiego Korsakowa, rzucając w niego książką pod tytułem „Ułamki poezji”. *Mógł to być jakiś – pisze o nim Rymkiewicz – oszalały grafoman – wyróżniający się spośród innych wileńskich grafomanów tylko tym właśnie, że był jawnie szalony – ale nie jest też wykluczone, że „Ułamki poezji” były wybitnym dziełem i że na kolanach przerażonego generał-gubernatora spoczęło coś w rodzaju wileńskich „Śpiewów Maldorora” (B,72). Borejsza budzi litość, a jego czyn zostaje puszczony w niepamięć. Gubernator i policmajster nie uważają więc szaleńca za kogoś, kto mógłby im zagrozić. Bardzo nieroztropnie. Wynikałoby z tego bowiem, że nie pojmują epoki, w której przyszło im żyć i w której szaleńcy mieli odegrać nie byle jaką rolę, także polityczną (B,73).*

Innym grafomanem²⁴³, któremu z kolei roił się zamach na samego Nowosilcowa, był Kiszka Zgierski. Kiszka Zgierski pisał akrostychy, z których wyśmiewali się Mickiewicz z Odyńcem i nadawał sobie przydomek Liberaparte, który miał nawiązywać oczywiście do nazwiska Bonaparte. *Kto chce, może jednak to wszystko – ten przydomek, ten płaszcz ze złotymi kutasami, te woltyżerskie popisy w rajtszuli, ten akrostych, a nawet tę kozę - uznać za śmieszne. Mnie szaleństwa Kiszki śmieszą i nie śmieszą, bo słyszę, że ustami Liberapatre*

²⁴³ *Grafomanów nigdy i nigdzie nie brakowało, ale w ówczesnym Wilnie – mam na myśli początek lat dwudziestych – było ich tylu, że daje to do myślenia. Ta ilość grafomanów, jakby nadmierna, powinna lub przynajmniej mogłaby coś znaczyć, ale nie wiem co (B,87).*

przemawia do mnie duch epoki. Czuję, że ten bełkoczący duch chce mi zakomunikować coś ważnego, więc staram się zrozumieć ten dziwaczny bełkot (...) (B,111).

Duch epoki przemawia, zdaniem Rymkiewicza, poprzez *dziwaczny bełkot*. Szaleństwo w opisie Wilna staje się ukrytą metodologią, jeszcze jedną strategią nawiązania kontaktu. Rymkiewicz rozciąga racjonalne granice narracji, sprawia, że pokracznieją. Opisywany przez niego świat jest światem oszalałym. I nie jest to kwestia tylko i wyłącznie bohaterów. Rymkiewicz wyraźnie daje do zrozumienia, że w innych okolicznościach czasowych i przestrzennych ani Kiszka Zgierski, ani Borejsza, ani Towiański nie mogliby się pojawić.

W przewrotny sposób, analizując romantyczne napięcia Rymkiewicz sam pisze tekst romantyczny. Rozprawa Aliny Kowalczykowej poświęcona romantycznemu szaleństwu dobitnie udowadnia, że twórcy romantyczni pokazali obłęd nie tylko jako jednostkowe chorobowe predyspozycje, lecz także jako sieć napięć rodzących się między jednostką a światem, jednostką a historią²⁴⁴. To szaleństwo historii rodzi szaleństwo jednostki. Rymkiewicz wkłada się do tego oszalałego świata, naśladowując *dziwaczny bełkot* epoki, powielając go własną bełkotliwą narracją. Romantyczny dyskurs, który zbliżał się do szaleństwa, nazywał Foucault *mową całkowicie anarchiczną, mową bez instytucji, która przebiega i podważa wszystkie inne dyskursy*²⁴⁵. Rymkiewicz jest anarchiczny w swoim pisaniu, bzdurzy w sposób przekraczający granice naukowej opowieści. Ale sugeruje – albo nawet więcej – stwarza świat, który skrywa całe pokłady nieodśłoniętych sensów. W takim ujęciu tworzy idealny romantyczny tekst. Rozluźnia opowieść, ignorując modele naukowości, mieszając wzniosłość ze śmiesznością, ujmuje przedstawiony świat w ironiczny nawias²⁴⁶.

Alina Kowalczykowa, także powołując się na rozważania Foucaulta, pisze, że *od czasu romantyzmu szaleństwo pełni szczególną rolę drastycznego zmuszania świata do samoanalizy; dzieło sztuki, ukazując światu jego bezsens, nagle zmqcone szaleństwem, otwiera pustkę, czas milczenia, rozdarcia*. W ten sposób od nowa podejmuje te zjawiska, które zdawały się przedstawiać obrazy Boscha czy Breughla, bowiem *wbrew literackiej, filozoficznej, moralnej interpretacji szaleństwa malarstwo ukazuje, „że koniec się spełnia, w miarę jak szaleństwo, ogarniając cały świat, utożsamia się ze śmiercią”*; że „w chaosie, w

²⁴⁴ Alina Kowalczykowa, *Ciemne drogi szaleństwa*, Kraków 1978.

²⁴⁵ Michel Foucault, *Szaleństwo i społeczeństwo*, w: *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, tłum. i wstęp D. Leszczyński i L. Rasiński, Warszawa-Wrocław 2000, s. 89.

²⁴⁶ *Romantyczne novum polegało na obdarzeniu szaleńca tym ironicznym widzeniem, które odsłania paradoksalność świata, które wprowadza go w system ustawicznej koegzystencji myśli sprzecznych, prowadzi ku (...) sformułowanie Schlegla) „syntezie absolutnych antytez”. Stąd głębia myśli, nieosiągalna dla tych, którzy są pozbawieni zmysłu ironii, iskry szaleństwa* (Alina Kowalczykowa, *Ciemne...*, s. 41).

powszechnym szaleństwie, zarysowuje się okrutny sens ostatecznego kresu”²⁴⁷. Taka zapowiedź również u Rymkiewicza przychodzi. Dadzą jej świadectwo dalsze strony *Baketu*.

Zbliżanie się do trupa

Tytuł tego podrozdziału został zaczerpnięty z referatu, który Rymkiewicz wygłosił na sesji poświęconej stylom romantycznych zachowań. Mówił w nim o romantycznym obcowaniu ze śmiercią, powołując się na balladę Uhlanda *Córeczka gospodyni*, która opisuje historię trzech młodzieńców oglądających martwą dziewczynę. Fabularny rytm tej ballady nazywa Rymkiewicz *rytmem oddalania się i zbliżania do trupa. Nim śmierć zostanie pocałowana w usta – mówi – jej twarz jest przez trzech studentów odsłaniana, zasłaniana i znów odsłaniana*. Ten rytm trupich zbliżeń jest dla Rymkiewicza rytmem romantycznej poezji. *Poeci tamtej epoki ze szczególnym upodobaniem przebywali nie tyle na terytorium śmierci, ile na pograniczu: ni tu, ni tam, gdzieś między życiem a śmiercią*. Najciekawsze w tym referacie jest jednak to, że dla Rymkiewicza *przykładem istnienia w takim agonalnym stanie może być dla nas Mickiewicz*. Chodzi o kowieński etap życia poety, o lata dwudzieste XIX wieku, kiedy poeta kochał Marylę Wereszczakównę i myślał o samobójstwie. Rymkiewicz rozwija myśl mickiewiczologii o autobiograficznym podłożu *Dziadów* i twierdzi, że w pewnym sensie owe samobójcze myśli zostały, owszem, zrealizowane. Uznając, że literacka kreacja jest zapisem osobistych doświadczeń, *będziemy musieli również uznać, że „Upiór”, że IV część „Dziadów” są czymś w rodzaju symbolicznego samobójstwa i że Gustaw, zabijając się, pociąga za sobą w śmierć tego, który go stworzył, a przeto i jest z nim tożsamy*. To jednak o wiele więcej niż autobiograficzna inspiracja. Rymkiewicz mówi jednak o istnieniu autora, nie jego literackiej masce, o istnieniu, które staje się właśnie zbliżaniem się do trupa i oddalaniem od niego, jest życiem na jakieś egzystencjalnej krawędzi, jest życiem w popełnionym samobójstwie²⁴⁸. Oczywiście referat wywołał burzę protestów i zgłoszonych niemożności zrozumienia takiego typu myślenia. W jakimś bowiem sensie Rymkiewicz wygłosił referat o żywym trupie Mickiewiczowskim. Tak jakby stanął nad zwłokami

²⁴⁷ Tamże, s. 15 i 14.

²⁴⁸ J.M. Rymkiewicz, *Dlaczego romantycy umierali młodo?* w: *Style zachowań romantycznych. Propozycje i dyskusje symposium Warszawa 6-7 grudnia 1982 r.*, red. M. Janion i M. Zielińska, Warszawa 1986, s. 228-233.

wieszcza, czy może nie nad zwłokami, nad tą cielesną konstrukcją, która jest istnieniem i nieistnieniem jednocześnie, a którą romantyzm nazywał upiorem lub żywym trupem²⁴⁹.

Palenie zwłok

Nad Wilnem w *Bakecie* unosi się trupia aura. Rymkiewicz przypomina, że *jesienią 1812* wybuchła w Wilnie *epidemia tyfusu plamistego*. Gdy do miasta wkroczyły wycofujące się oddziały francuskie, a za nimi oddziały Kutuzowa, do tyfusu dołączyły się mróz i głód. Ofiar śmiertelnych było tyle, że nie wiadano, co z nimi robić. „Przeszło 15 000 Francuzów – czytamy w rozprawie Ignacego Strzebińskiego „Stan sanitarny Wilna w pierwszym dwudziestopięcioleciu XIX wieku” – pasowało się ze śmiercią w Wilnie. Brak żywności był tak wielki, że chorzy żołnierze, głodem zmorzeni, pozjadali preparaty anatomiczne i wypili spirytus, w którym te preparaty były umieszczone. Zdarzały się wypadki, że spotykano chorych ogryzających ciało świeżo zmarłych i znajdowano zmarłych podczas ogryzania trupów (B,70). Uprzątnięcie tych trupów zlecono doktorowi Becu. Ten jedyne wyjście widział w spaleniu zwłok na wileńskich przedmieściach – w Snipiszkach. Pomysł nie okazał się fortunny, gdyż wiatr zanosił zapach palonego ciała do miasta. Nie wiadomo, w jaki sposób Becu poradził sobie z pozostałymi trupami, udało mu się bowiem spalić tylko tysiąc ciał. Doktor Becu stojący w pobliżu przygasającego stosu na Snipiszkach. Zbliży się do niego, skacząc na drewnianej nodze, Kutuzow ze świtą. Wiatr porywa strzępy śmierdzącego dymu i niesie je ponad pióropuszem Kutuzowa, ponad Zielonym Mostem i ponad Katedrą. Przy stosie – choć projekt został zarzucony – krząta się jeszcze kilku солдатów feldmarszałka: polewają naftą nadpalone zwłoki, a te, które już się zwęgliły, spychają długimi drągami w głąb fos obronnych. Doktor Becu zasłania twarz chusteczką, bo zapach tysiąca rozkładających się i smażących ciał jest – nawet dla patologa – nie do wytrzymania. Obok doktora i feldmarszałka stoją dwie małe dziewczynki – ośmioletnia Aleksandra i sześcioletnia Hersylia – które uprosiły papę, żeby pokazał im, jak się pali trupy. Doktor Becu oczywiście nie spełniłby takiej prośby – również matka dziewczynek nie pozwoliłaby im na spacer za Wilę – ale dwie małe dziewczynki jakoś mi pasują do tego piekielnego obrazu i dlatego umieszczam je w pobliżu stosu na Snipiszkach: widać różowe lub błękitne wstążki, którymi ściągnięte są u dołu długie, sięgające kostek majtki Hersylii i Aleksandry (B,71).

²⁴⁹ *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław 2009, hasło „upiór” i „żywy trup”.

Zwłoki Bajkowa

Bajkow, który wprowadził Pelikana w otoczenie Nowosilcowa, sam także odgrywa dużą rolę w trupich analizach Rymkiewicza. W Mickiewiczowskich *Dziadach* cz. III przypaść Bajkowowi w udziale los okrutny. Jego ciało rozszarpały na sztuki czarne psy²⁵⁰. Czy Mickiewicz tworząc taki opis chciał ukarać zdrajcę ojczyzny, czy rzeczywiście jakieś wieści na temat pośmiertnych losów Bajkowa do niego dotarły, nie wiadomo. Nie wiadomo również, jak było naprawdę ze zwłokami Bajkowa. Czy opowieść o zbezczeszczeniu ciała wywołana była literacką wizją, czy może sama ją zainspirowała? Rymkiewicz przytacza jednak relacje, jakoby studenci medycyny kierowani ciekawością odkopali świeży grób Bajkowa i ku swojemu przerażeniu odkryli, że jego ciało jest poprzecinane krwawymi pasami, jakby poddane zostało chłóście. Przerażeni stracili zwłoki ze wzgórza i odkryto je dopiero, gdy chmara kruków, która gromadziła się nad nimi, zaniepokoiła mieszkańców Wilna (B,214-216).

Pokrojone ciało Jerzego Gutta

Czy Andrzej Towiański zamordował i pokroił na kawałki farmaceutę Jerzego Gutta? – takie pytanie stawia Rymkiewicz, posiłkując się obiegającą Wilno plotką i przytacza, opartą na przekazie Dymszy (chłopca z Litwy), relację, jaką Krasiński posłał Delfinie Potockiej. *Ojciec Gutta był aptekarzem. Zdaje się, że żądano trucizny odeń, by kogoś otruć, podobno Wittgensteina, tego, który miał Radziwiłłównę. Stary Gutt nie chciał, zdaje się, że Towiański w to był wmieszany, że radził Guttowi, by wydał truciznę, stary się wzbraniał. Stary znikł. Długo nie wiadziiano, co się z nim stało, odkryto wreszcie, że ciało jego, na drobnieuténkie kawałki pokrajane, rzucono do rzeki. Wtedy oskarżono jakiegoś sługę o to straszliwe morderstwo. Szczególnie syn i Towiański na sługę wszystko zwalili. Stało się, że choć sługa przysięgał, że niewinny, został na Sybir na wieki posłany, a jednak wykryło się wszystko dowodnie, że był zupełnie niewinnym. Odtąd więc rozeszła się wieść, że Gutt sam i Towiański należeli do spełnienia zabójstwa tego na starym Gucie* (B,115).

²⁵⁰ Guślarz: *Ha, jak blisko! / Drugi wylazł, ku nam bieży, / Jakie obrzydłe trupisko! / Blade, tłuste, trup to świeży, / I strój świeży ma na ciele, / Ubrany jak na wesele; / (...) / Wtem spod nóg jego wytryska / Dziesięć długich, czarnych pysków; / Wyskakują czarne psiska, / Od nóg lubej go porwały / I targają na kawały, / Członki krwawym pyskiem trzęsą, / Po polu roznoszą mięso.* (Adam Mickiewicz, *Utwory dramatyczne*, Wyd. Jubil., Warszawa 1955, t.3, s. 260).

Trup Massalskiego

W *Bakecie* pojawia się pod postacią ducha Józef Massalski, za życia poeta, guwerner Juliusza Słowackiego, który odbywał lekcje z przyszłym autorem *Księdza Marka* raczej z powodu możliwości widzenia przyrodniej siostry Słowackiego, Hersylii Becu, w której się kochał. To najprawdopodobniej Massalski naprowadził Nowosilcowa na trop tajnych towarzystw młodzieżowych. *Massalski mieszkał potem w okolicy Uściluga i tam umarł, dość młodo, bo gdzieś między rokiem 1840 a 1845. Do informacji o Massalskim, które są w „Księdze wspomnień” Malinowskiego, jej wydawca, Józef Trietia, dodał taki przypis: Wydawca może tu dodać od siebie wiadomość, zasłyszana w dzieciństwie od matki, która jako mieszkająca w pobliskiej wiosce, znała się dobrze z Massalskimi. Massalska ogromnie kochała swego męża; kiedy umarł i już pochowany został w sąsiednim miasteczku Uścilugu, śniło się jej w nocy, że on leży żywy w grobie i woła ratunku. Zbudziwszy się przerażona, natychmiast wybrała się do Uściluga, aby własnymi oczami przekonać się, czy jej sen nie ludził. Otworzono grób: Massalski leżał nieżywy, ale miały być ślady bardzo wyraźne, że pochowano go w letargu i że dopiero w grobie naprawdę umarł (B,227).*

Chore ciało Tomasza Zana

Do tych trupich ciał warto dodać jeszcze kilka opisów, które Rymkiewicz z pewną lubością w *Bakecie* czyni. Są to wzmianki o liszajach i kołtunach. Nie są to już opisy trupie, a jednak te ciała zmienione skórą czy kołtunową chorobą w narracji Rymkiewicza zyskują jakiś rys zagrożonego życia, naznaczonego ciała, które choroba przenosi w inne rejony.

Adam Ferdynand Adamowicz, w latach dwudziestych adiunkt Uniwersytetu, a w latach trzydziestych profesor historii medycyny w Akademii Medyko-Chirurgicznej, specjalizował się w leczeniu choroby, którą nazywano kołtunową. Badając kołtuny Adamowicz doszedł do wniosku, że jest to takie szczególne schorzenie, na które zapadają tylko mieszkańcy Litwy. Czy uważał, że kołtun jest chorobą epidemiczną i że epidemia ta może objąć również inne tereny? Tego nie wiem (...) Zanowi, jak pamiętamy, w roku 1842 resztkę włosów zwinęła się w kołtun, Adamowicz mógł wtedy zostać wezwany przez Ignacego Zana, który nie wiedział, co z tym kołtunem zrobić, na konsultację (B,156).

Właśnie ciało Tomasza Zana staje się przeważnie przedmiotem tych chorobowych analiz. O liszajach mowa jest również w notatkach pamiętnikarskich, którymi Zan na prośbę hrabiego

Konstantego Tyszkiewicza uzupełnił – około roku 1850 – „Krótką wiadomość o tajnych towarzystwach” Michała Czarnockiego. Jak się okazuje, liszaje były chorobą, na którą Zan cierpiał już jako mały chłopiec.

Winienem uzdrowienie w słabości zagrażającej mnie ślepotą nie doktorom, ale matce, która ofiarowała syna swego do Miadziola; uzdrowienie od liszaja na twarzy (ognik) pacierzom babuli, która mnie aż do ich ukończenia trzymała naprzeciw płomienia, czy żaru palących się drzewek w kominie.

Madziół to miasteczko w powiecie wileńskim. W kościele karmelitów przechowywano tam relikwie św. Justyna. Zan opowiadał dalej, że w nieco podobny sposób wyleczony został z liszajów – po odstąpieniu wszystkich wileńskich doktorów i przyznaniu choroby za rodzaj nieuleczalny – jeden z jego znajomych. Tego kogoś uleczono wodą, z obmycia rąk, mieszanych chlebowe ciasto, w której rozżarzone gaszono węgle.

Podczas gaszenia węgla trzeba było odmawiać pacierze. Liszaje – jak świadczy przykład Zana – jednak powracały, czyli że woda z obmycia rąk, ogień i pacierze skutkowały tylko o tyle, że powodowały chwilowe zamknięcie nieczystych fluidów we wnętrzu organizmu. Czy Towiański, jeśli posiadał w tej kwestii jakieś doświadczenie nabyte na Litwie, mógł brać pod uwagę, kiedy lecząc liszajami szukał otworów, przez które duchowe lub cielesne nieczystości mogłyby się wydostać na zewnątrz (B, 217).

Takich fragmentów w *Bakecie* jest wiele. Ze wszystkich części cyklu ta wydaje się najbardziej mroczna, najbardziej zaznajomiona ze śmiercią, chorobami, widokiem i zapachem trupa. Ciała rozkładają się tu, potwornieją, zatrzymują się na granicy między przestrzeniami bytu a niebytu. Píše o nich Rymkiewicz dziwnym stylem, mieszaniną naukowego dyskursu i zabobonnej powagi, z jaką wypowiadają się ludowe szeptunki. W *Bakecie* wielki Rymkiewiczowski temat (thema regium) – śmierć – który przenika jego poezję, pojawia się bardzo wyraźnie²⁵¹. Śmiertelne obrazy zostają oswojone i przyswojone. Ciało w *Bakecie* to

²⁵¹Do przypisu jedynie zrzucam ciekawą rzecz, jaką zapewne byłoby przeanalizowanie dziecięcej wyobraźni Rymkiewicza, o której dużo pisze w *Kinderszenen*. Jest tam wiele fragmentów, opisujących spotkanie dziecięcej wyobraźni z wojenną makabrą. Znamienny pod tym względem jest rozdział *Dziura*. Mały bohater dwukrotnie doświadcza widoku poranionego kobiecego ciała. Podczas ucieczki widzi rozstrzelaną i zapewne zgwałconą kobietę leżącą przy drodze z Gnojna, drugą w szpitalu na Nowogrodzkiej. Dziury w ciele kobiet naznaczają chłopięcą wyobraźnię. *Miałem wielką ochotę przyjrzeć się z bliska temu czemuś, co się tam poruszało, miałem ochotę podejść i włożyć rękę w tę krwawą dziurę. To już zostało mi na całe życie – pragnienie zbliżenia i dotknięcia tego czegoś. (...) Krwawa dziura – to było właśnie moje dzieciństwo. Nie mogę powiedzieć, że mam jakieś wielkie pretensje do Niemców, że czegoś od nich oczekuję czy czegoś żądam. Chciałbym tylko, żeby wiedzieli, co mi zrobili – zniszczyli moje dzieciństwo i zrujnowali moją ośmioletnią wyobraźnię. Została kupa*

ciało obumierające, zmarłe lub powracające w jakiejś pośmiertnej formie. Ciało w *Bakecie* traci trupem. Ale przede wszystkim wydane zostaje na kuriozum, ono zawisa między tajemnicą umierania a własną absurdalnością czy śmiesznością. Rymkiewicz powołuje do życia **trupa kuriozalnego**, dziwny cielesny twór, który znajduje się pomiędzy życiem a śmiercią.

Mogłoby się wydawać, że baketowskie trupy nie przypominają upiórów Mickiewiczowskich, szczególnie tych, które przychodzą na narodowe misterium. Pisarz wykorzystuje wprawdzie wątki wywiedzione z III części *Dziadów*, bo o tym utworze pisze w *Bakecie* najwięcej, pomija jednak zupełnie lub celowo umniejsza podniosłość tamtych scen. Tam ciało przenikało w sferę ducha, tu ciało bądź pozostaje ciałem, które w dodatku, poprzez liszaje, kołtuny i krosty, boleśnie i haniebnie odczuwa własną cielesność, bądź zmierza w stronę ducha, ale ten duch u Rymkiewicza, zawsze jest ułomny, groteskowy i pokraczny. Czy jednak nie udałoby się takich właśnie trupich wzorów i inspiracji odnaleźć u Mickiewicza? Czy Rymkiewicz mimo prób uniknięcia porównań z najsłynniejszymi zaświatowymi zjawami z pism Mickiewicza nie buduje jednak swoich obrazów z nastrojów i elementów obecnych w pismach romantyka? Albo nie tylko w pismach, także w innych rejestrach życia wieszcza?

Trup Adama Mickiewicza

Trudno podjąć temat Mickiewiczowskiej cielesności. Bernadetta Żynis twierdzi, że badacze nie poświęcili jej należytej uwagi²⁵², zwykle opowiadając się po stronie duszy. Niewiele zatem o ciele Mickiewicza wiemy. Może trochę więcej o tym martwym, nad którym badania prowadzi Stanisław Rosiek i pokazuje w swoich pismach, jak Mickiewiczowskie zwłoki wykorzystywane były w różnych dyskursach – politycznym, społecznym, kulturowym²⁵³. Rymkiewicza, zdaje się, interesuje jednak inny aspekt. Jest w Mickiewiczowskim świecie przestrzeń innej jeszcze cielesności. Między Marią Janion a Jackiem Kolbuszewskim trwa dyskusja na temat sposobu traktowania śmierci przez Mickiewicza. Pada w niej ważne sformułowanie „śmierć oswojona”, które Kolbuszewski stosuje do analiz sposobu wypowiedzi Mickiewicza na temat umierania i tanatologicznych

gruzów, kupa trupów, wielkie szambo, wielka dziura wypełniona czarną krwią (Jarosław Marek Rymkiewicz, *Kinderszenen*, Warszawa 2008, s. 52-53).

²⁵² Bernadetta Żynis, *Niewystarczalność – o wybranych aspektach cielesności u Mickiewicza*, w: *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009.

²⁵³ Stanisław Rosiek, *Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety*, Gdańsk 1997.

wątków w jego pismach. Janion uważa, że takie określenie nie oddaje złożoności i samego zagadnienia, i poglądów Mickiewicza²⁵⁴. I trudno nie zgodzić się z autorką *Gorączki romantycznej*. Janion pokazuje Mickiewicza, który jest bliższy Rymkiewiczowi, wieszczą, którego śmierć nosiła wyraźne znamiona obcości, grozy, a nawet groteski. Warto przytoczyć opis, w którym Janion podsumowuje szczegóły dotyczące sposobu, w jaki umierał Mickiewicz i jak traktowane było jego ciało. *Śmierć Mickiewicza w Konstantynopolu 26 listopada 1855 roku była, jak wiadomo, zupełnym zaskoczeniem (...). Było wiele znaków nagłości zgonu. Mickiewicz nie zdążył się wypowiedzieć. Księża wezwano w ostatniej chwili, udzielił tylko znajdującemu się w ostatnim stadium agonii poecie ostatniego namaszczenia. Miarą chaosu, będącego wynikiem niespodziewanych wydarzeń, może być to, że zapomniano dać martwemu Mickiewiczowi krucyfiks; zrobił to „Żyd Levy”, jak go nazywał stale Służalski. Poeta nie zostawił testamentu, w ogóle nie mógł już z powodu upadku sił czegokolwiek podyktować w rodzaju ostatniej woli, nawet jego tak zwane ostatnie słowa były wymuszone potrzebą przesłania czegokolwiek dla dzieci, więc wyszeptał: „Niech się kochają”, ale też nie jest to pewne. Potem jego ciało szybko zabalsamowano, zresztą nieumiejętnie. Mickiewicz za życia podobno zakazał balsamowania, jak też krojenia przez doktorów jego zwłok. Umieszczono je – z powodu podejrzenia o zgon na cholera – w trzech trumnach, ostatnia była, wskutek źle wziętej miary, tak szeroka, że nie można było jej wnieść do góry po schodach. Wobec tego ustawiono ją „przy schodach”, „u stóp schodów – w sieni?” – domyśla się Alina Witkowska. Mickiewicz spoczywał w rodzaju skrzyni, jak to widzieli niektórzy współcześni. Jakieś nadzwyczaj dziwne castrum doloris! Zwłok pilnowali przez 33 dni Levy i uzbrojony w pistolety Służalski. Stanisław Drozdowski, zwolennik pochowania Mickiewicza w Konstantynopolu, czemu przeciwni byli samozwańczy dozorczy, uskarżał się, że „wytrzymali [oni] te święte zwłoki przez pięć tygodni bez obrządku religijnego i w najniebezpieczniejszym miejscu. To nie dla Żyda, ale dla katolika hańba!”. (...) Niebezpieczeństwo trupa cholerycznego i gorliwość skłóconych wielbicieli sprawiły znaną ambiwalencję: święte zwłoki zostały potraktowane jak przeklęte²⁵⁵.*

Opis kilku dni przed śmiercią Mickiewicza i kilku dni po niej, pokazuje, że nie tylko, jak napisała Janion, zwłoki święte stały się przeklętymi, ale pomieszały się inne jeszcze porządki – to co wzniosłe zostało ośmieszone. W sceny umierania wdarła się groteska. W śmierci

²⁵⁴ M. Janion, *Romantyczny świadek egzystencji (I)*, Teksty 1979, nr 3; J. Kolbuszewski, *Śmierć u Mickiewicza*, w: *Księga w 170 rocznicę wydania „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza*, red. J. Kolbuszewski, Wrocław 1993, M. Janion, *Upiór z Upity. Wobec milczenia trupa*, w: *też, Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty i literatura*, 2006.

²⁵⁵ M. Janion, *Upiór z Upity...*, s. 130-131.

Mickiewicza mamy do czynienia z elementami komicznymi, przerażająco i groźnie komicznymi. Okazuje się, że sam trup Mickiewicza jest trupem kuriozalnym.

Najprawdopodobniej ostatnim utworem, jaki Mickiewicz napisał, były *Rozmowy chorych*, krótki żartobliwy utwór przedstawiający rozmowę umierającego na cholere Pułkownika z Adiutantem. Pułkownik, będący w stanie agonalnym, wyrzeka na lekarstw, które, jak twierdzi, pogarszają stan jego zdrowia (*Gdybyś był zażył połowę tego proszku – mówi do Adiutanta – nie miałbyś nawet tyle sił, żeby się przywlec aż do mnie. Już by cię widziano na śmietniku z zębami na wierzchu jak u zdechłego szczura*). Adiutant próbuje pocieszać swojego przełożonego i z istic żołnierskim rozrzewnieniem patrzy na Pułkownika (*Nie masz drugiego takiego jak on [...] zawsze wesół. Kiedy skazywał kogoś na rozstrzelanie, [...] starał się go rozweselić*). Rozmowę często przerywają wymioty Pułkownika. Rzecz kończy się szczęśliwie, okazuje się, że Pułkownik jednak nie *odwalił kity* (określenie Mickiewicza²⁵⁶), jak się spodziewano. Aleksander Nawarecki twierdzi, że ten króciutki tekst był rodzajem śmiertelnego scenariusza, który odegrał niedługo po jego napisaniu sam Mickiewicz²⁵⁷. W jakimś sensie zapewne tak było, wzięwszy pod uwagę także absurdalność, jaka łączy zgon spodziewany i opisywany z tym rzeczywistym. Może jednak było tak, że Mickiewicz, który w Turcji znajdował się w obcym przecież sobie żołnierskim towarzystwie, jadał, sypiał i mieszkał po żołniersku, wbrew swojej nieżołnierskiej naturze²⁵⁸, chciał i na śmierć, która go otaczała, patrzeć po żołniersku. Nawarecki w swoim artykule opisuje stosunek Mickiewicza do śmierci, tej, która przychodziła do niego w proroczych snach i tej, z którą mierzył się wraz z umieraniem przyjaciół. Lęki przed własną śmiercią nie ujawniły się w wypowiedziach poety właśnie wtedy, gdy śmierć stała się realna²⁵⁹. Nie ujawniły się, bo ich nie było, czy nie ujawniły się, bo poeta ich ujawnić nie chciał? Ta druga możliwość wydaje się bardziej prawdopodobna. Może dlatego nie było już w twórczości miejsca na podniosłego upiора, który przychodzi na dziady. Być może *Rozmowy chorych* są tekstem terapeutycznym, próbując oswoić to, co naprawdę wzbudzało w poecie lęk. Trudno jednak zgodzić się z tezą Kolbuszewskiego, że ta próba zakończyła się pomyślnie, że Mickiewicz rzeczywiście własną śmierć oswoił. Oczywiście przekonują wszystkie argumenty, odwołujące się do rozmów, jakie z umierającymi prowadził Mickiewicz i mądrość, z jaką przeprowadzał na „tamtą stronę”, a jednak czy oswoił śmierć własną, pozostanie kwestią nierozstrzygniętą. Oto doświadczał

²⁵⁶ Adam Mickiewicz, *Rozmowy chorych*, w: *Pisma proza*, Wyd. Jubil., Warszawa 1955, t. 5, s. 343, 344.

²⁵⁷ Aleksander Nawarecki, *Jutro wyciągniesz kopyta. W sprawie „Conversation de malades*, w: tegoż, *Mały Mickiewicz*, Katowice 2003, s. 150.

²⁵⁸ Niezwykle pisze o tym Ludwika Śniadecka. Jej relacje podają za książką Marii Czapskiej (Maria Czapska, *Ludwika Śniadecka*, Warszawa 1958, s. 219-221).

²⁵⁹ Aleksander Nawarecki, *Jutro wyciągniesz kopyta...*

sytuacji, w której patriotyczna powinność i wzniosła wojna, spotykały się z nieświeżym jedzeniem i trywialnością żołnierskiego życia. Ze zderzenia tych stanów być może zrodził się rubaszny styl i gruby język, jakimi napisane zostały dialogi. Czy Mickiewicz śmiał się, odczytując sobie w myślach rozmowę Pułkownika z Adiutantem? Kiedy weźmie się pod uwagę okoliczności, w jakich powstały *Rozmowy...* i rychłą śmierć ich autora, trudno uwierzyć w szczery wybuch śmiechu. Żarty konającego Pułkownika podszyte są grozą, podobnie jak potrójna, za duża trumna, pilnowana przez Służalskiego i Leviego, przechowująca zwłoki poety Polaków. Kuriozum wyłania się i z tych ostatnich być może zapisków Mickiewicza.

Czy trupy opisywane przez Rymkiewicza, sposób, w jaki traktuje on ciało, zauważając w nim lichotę i ułomność, ale nie przestając ukazywać go w perspektywie tajemnicy, przerażającej zagadki, którą jest jego śmiertelność, podobne mogą być do tych Mickiewiczowskich? Czy coś jednak łączy cielesność dwóch twórców? Wydaje się, że właśnie kuriozum.

Najsłynniejszym Mickiewiczowskim trupem pozostaje ten z liryków lozańskich.

*Gdy tu mój trup w pośrodku was zasiada,
W oczy zagląda wam i głośno gada,
Dusza w ten czas daleka, ach, daleka,
Błąka się i narzeka, ach, narzeka*²⁶⁰.

U Rymkiewicza pojawia się bezpośrednie nawiązanie do tego wiersza:²⁶¹.

*Moje dzieło pośmiertne: trumna która gada
Wiersz który jest upiorem i na trumnie siada (...)*

*To ja: trup który idzie i rosną mu włosy
Bo są trumny co łakną krzyczą wniebogłosy*

*Bo choć nie ma nadziei to wiersz ma nadzieję
Bo jest mówiącą trumną z której próchno wieje*

I w ciele co trumienne pośród trumien błądzi

²⁶⁰ Adam Mickiewicz, *Wiersze*, Wyd. Jubil., Warszawa 1955, t.1, s. 416.

²⁶¹ Porównaniu tych utworów poświęca fragment swojego tekstu Adam Poprawa (Adam Poprawa, *Adam Mickiewicz w twórczości Jarosława Marka Rymkiewicza w latach osiemdziesiątych*, w: *Studia o Mickiewiczu*, red. W. Dynak i J. Kolbuszewski, Wrocław 1992, s. 178-180).

Mój wiersz: otwarta trumna i niech Bóg ją sądzi

Bo nikt się nie spodziewa a wiersz się spodziewa

I w ciało co umarło jeszcze się odziewa

I księżycowe usta w trumnie mej otwiera

A tam próchno zęb każdy chce żyć i umiera

A tam oko łzawiące każda łza wysycha

Płuca które pękają a to wiersz oddycha

Więc nosi moje ciało choć zeń ciało spada

Moje dzieło pośmiertne: wiersz – trup który gada²⁶².

Adam Poprawa w takich zabiegach poetyckich Rymkiewicza upatruje pojawienie się *motywu wiersza-ciała* i tłumaczy jego obecność poetycką refleksją o zbliżaniu się sfer kultury i natury, podaje także różne interpretacje dotyczące trwałości obu tych przestrzeni i sposobów ich współistnienia²⁶³. Innej lekturze poddaje te wiersze Anna Kałuża, która wykorzystując w swoich badaniach nad poezją Rymkiewicza koncepcje Harolda Blooma, relacje między podmiotem Rymkiewiczowskich wierszy a zmarłymi przodkami nazywa *obrazem kanibalizmu zmarłych* czy *łańcuchem pokarmowym*, ponieważ na przestrzeni tych utworów toczy się poetycki pokarmowy agon. *Ja boi się o siebie, ponieważ zgoda na obecność zmarłego oznacza akceptację innego w sobie, radykalnie innego ontologicznie, bo martwego (...) Ja wydane jest na pastwę zmarłego, a język, mnożąc określenia służące oznaczeniu i zrozumieniu ich relacji, redukuje sens doświadczenia wspólnoty i siebie do lęku przed przemocą²⁶⁴*. Według Kałuży podmiotowi udaje się czasem na chwilę przełamać wpływ, czy może raczej osiągnąć przewagę, ale nie stać go nigdy na samodzielność. Czy jest tak rzeczywiście?

²⁶² Jarosław Marek Rymkiewicz, *Moje dzieło pośmiertne*, Kraków 1993, s. 19.

²⁶³ Adam Poprawa, *Kultura i egzystencja w poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*, Wrocław 1999, s. 85-86.

²⁶⁴ Anna Kałuża, *Wola odróżnienia...*, s. 72.

Rymkiewiczowskim trupom badacze niechętnie przypisują rodowód romantyczny²⁶⁵, umieszczając je raczej w perspektywie barokowej. Poetyckim patronem Rymkiewicza stał się przecież ksiądz Baka²⁶⁶. Oczywiście nie sposób odmówić poecie takiego patronatu. W jego poetyckim sposobie mówienia słychać barokową kwiecistość częstochowskich rymów genialnego grafomana, a jednak barok nie jest jedynym tłem dla tej poezji. Wydaje się, że w wiersze Rymkiewicza wdziera się także postbarokowy trup romantyczny, właśnie ten Mickiewiczowski.

Analizując dwoistą strukturę postaci z dramatów Słowackiego, w znakomitym, jak napisała Maria Janion, tekście²⁶⁷, udowodnił Rymkiewicz, że podwójna natura romantycznego bohatera ma rodowód barokowy. Słowacki zafascynowany był Calderonem i wcielił w swoje mistyczne dramaty takiego właśnie bohatera²⁶⁸. I zdaje się, że sam Rymkiewicz także sięga po barokowe trupy, a jednak właśnie zromantyzowane. Szczególnie widoczne jest to ostatnich tomikach.

Osip Mandelsztam wchodzi do ogrodu

Nie ma teraz ojczyzny losu ni narodu

Nie ma nawet imienia idzie z Woroneża

Coraz mniej ma z człowieka coraz więcej z jeża

Koszulę ma podartą pod nią trochę ciała

Z głębi bytu wchodzi jabłoń półdziczała

²⁶⁵ Unicestwienie osoby kończyło się w polskim romantyzmie niekiedy przekształceniem człowieka w upióra. Upiór żył w dwóch sferach: w zaświatach i na ziemi, ponieważ mógł wracać na ziemię w okresie Zaduszek. Był to poniekąd człowiek, który przestawał być sobą, ponieważ przestał istnieć dla nas. „Na świecie jeszcze, ale nie dał świata”. Upiór jest to więc człowiek, który żyje, ale nie komunikuje się ze światem, który zapadł się w ja dla siebie. Upiór Mickiewicza jest takim właśnie żywym trupem. Ciało ma nierozłożone, choć ostudzone. Ma zmrożoną pierś i umarłe serce. To znaczy, chce istnieć w milczeniu, poza sferą słowa, w jakiejś bezsłownej świadomości. W zasadzie jest to postać wywodząca się z romantycznego kultu milczenia (...). W Łozannie Mickiewicz próbuje zredukować swoją osobę tylko do głębokiego ja i pośród ludzi chciał zostawić trupa: nie rozłożone, ale martwe ciało. Zewnętrzną, pozorną powłokę osoby. Obsesyjnym tematem Rymkiewicza jest rozkład ciała. Dlatego nie nawiązał on do romantycznego żywego trupa, lecz do baroku, w którym na scenę świata, zamienioną w *teatrum mortis et vanitatis*, nagle wkroczył rozkładający się trup. Dla baroku pleśń i proch były ruiną osoby, tak jak rozwalone świątynie i potrzaskane kolumny były ruiną imperium (Ryszard Przybylski, *To jest klasycyzm*, wstęp M. Janion, Warszawa 1978, s. 44-45).

²⁶⁶ Por. Aleksander Nawarecki, *Śmiertelna przekora Jarosława Marka Rymkiewicza*, w: *Czarny karnawał („Uwagi śmierci niechybnej” księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji)*, Wrocław 1991.

²⁶⁷ M. Janion, *Wobec zła*, Chotomów 1989, s.45.

²⁶⁸ Jarosław Marek Rymkiewicz, *Ludzie dwoiści (barokowa struktura postaci Słowackiego)*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1981, seria trzecia, s. 93.

*Znają go moje koty zna go bluszcz i rosa
Wędruje wśród sikorek jego stopa bosa*

*Znają go jeże krety samotne stworzenia
Objęte tajemnicą wielkiego milczenia*

*Nie ma nawet Nadzieży na próżno jej szuka
I poezji już nie ma – jeszcze kostur stuka*

*Osipie! Witam ciebie w mojej okolicy
Te jeże to są nasi tu presokratycy*

*Osip Mandelsztam nieżywy jak wszystko nieżywe
Pochyla się i zrywa ostatnią pokrzywę²⁶⁹*

Osip Mandelsztam przypomina tutaj barokowego trupa z resztkami ciała pod rozdartą koszulą, ale przecież także romantycznego upiora. Snuje się między dzikimi roślinami onirycznego ogrodu, szukając na próżno miłości i poezji. Wszystko to jest już nierzeczywiste i nieprawdziwe. Jest i nie jest, było, ale czy było naprawdę? Trochę przypomina Mandelsztam postać, którą w liście do Zaleskiego opisał Mickiewicz. To słynny list, który Mickiewicz wysłał z Lozanny w 1840 i który świadczy o tym, że jeszcze wtedy myślał o I części *Dziadów*.

Ale, ale, twój ów wiersz senny dziwna to dziwna i arcydziwna rzecz. Bo uważ, że ja kiedyś w sierpniu czy wrześniu napisałem albo rzuciłem na papier kilkadziesiąt wierszy w celu robienia pierwszej części „Dziadów”! Owóż rzecz też sama! Chłopiec tuła się między mogiłami. Tylko u mnie fantastyczniej, bo śpi, a chórem nad nim nucą piołuny siwe i dziewanna, i lebioda, i ślimaki etc. Inspiracja mnie opuściła i przestałem pisać²⁷⁰.

Czy Mandelsztam nie przypomina trochę tego sennego chłopca, który przechadza się między kurhanami, zaczepiany przez rośliny? Nad przekładami utworów Mandelsztama pracował Rymkiewicz przez wiele lat²⁷¹. W tomie przygotowanym przez Rymkiewicza pod datą 1937

²⁶⁹ Jarosław Marek Rymkiewicz, *Zachód słońca w Milanówku*, posłowie R. Przybylski, Warszawa 2002, s. 41.

²⁷⁰ Adam Mickiewicz, *Listy*, Wyd. Jubil., Warszawa 1955, t.15, s. 307.

²⁷¹ Píše o tym Rymkiewicz w posłowie do przygotowanego przez Wydawnictwo Sie! tomiku wierszy Mandelsztama (wcześniej tom wierszy Mandelsztam w tłumaczeniu i opracowaniu Rymkiewicza wydały

rok, a zatem rok przed śmiercią Mandelsztama, zapisany jest nawet nie wiersz, fragment zaledwie:

A tam już właśnie mija trzeci rok,

Jak moje widmo żyje między wami.

Jak podaje Rymkiewicz w komentarzu, ten dwuwiersz nie został nawet przez Mandelsztama zapisany. Zapamiętała go Nadieżda Mandelsztam i podała Renifer Baines, która w 1976 roku w Cambridge wydała tom z późnymi utworami rosyjskiego poety²⁷². Czy to *żyjące między wami widmo* nie przypomina Mickiewiczowskiego *trupa, który wpośrodku was zasiada*? I czy do wiersza Rymkiewicza nie wdziera się właśnie postać Mandelsztam przefiltrowana przez późne zapiski obu poetów?

Theatrum anatomicum

W 1964 roku w *Dialogu* ukazała się jednoaktówka Rymkiewicza, zatytułowana *Lekcja anatomii profesora Tulpa*²⁷³. Ten utwór wyraźnie wyróżniał się spośród innych scenicznych utworów Rymkiewicza. W nim, zdaje się, tkwiły już zalążki pomysłów, które wykiełkowały potem w książkach o Mickiewiczu, a może i w całej dojrzałej twórczości poety.

Bezpośrednią inspiracją dla *Lekcji anatomii profesora Tulpa* był oczywiście obraz Rembrandta, choć Marek Kujawski w swojej analizie tekstu wskazał wiele innych źródeł, do których odnosił się pisarz²⁷⁴. Obraz „*Lekcja anatomii profesora Tulpa*” z 1632 roku powstał, jak się zgodnie z tradycją uważa, na zamówienie gildii amsterdamskich chirurgów i miał uświetnić ich siedzibę. W tym to roku odbyła się tylko jedna sekcja zwłok w hali cechu rzeźników na ciele dwudziestoosmioletniego rzemieślnika z Lejdy, trudniącego się wyrobem szkatulek, Adriaena Adriaenszoon, powieszonego 31 stycznia 1632 roku (zwanego powszechnie Het Kintem). Lekcję prowadził ceniony w Amsterdamie lekarz, aptekarz i chirurg – doktor (a właściwie od 1628 roku profesor anatomii) Claus Pieterszoon, znany bardziej pod przybranym nazwiskiem Tulp. Obraz Rembrandta miał przede wszystkim poprzez umieszczenie na płótnie uświetnić swoich sponsorów, a także upamiętnić popularne w XVI i XVII wieku *theatrum anatomicum*, czyli publiczne sekcje zwłok, które miały

Arcana) – Osip Mandelsztam, *44 wiersze i kilka fragmentów*, przekład i komentarze Jarosława Marka Rymkiewicza, Warszawa 2009, s. 105-106.

²⁷² Tamże, s. 58, 90.

²⁷³ Jarosław Marek Rymkiewicz, *Lekcja anatomii profesora Tulpa*, *Dialog* 1964, nr 7.

²⁷⁴ Marek Kujawski, *Lekcje anatomii*, *Słupskie Prace Humanistyczne* 1992, z. 11a.

wyraźny charakter moralny, gdyż dokonywane były na ciałach przestępców²⁷⁵. Rymkiewicz więc poprzez bohaterów utrzymuje silny kontakt i z obrazem Rembrandta i z jego malarskimi pierwowzorami. Wielu komentatorów zwracało uwagę na to, iż Rembrandta bardziej niż namalowanie nauki moralnej pociągało samo ciało²⁷⁶. W literackiej wersji *Lekcji anatomii* jest podobnie. Spojrzenie Rymkiewiczowskiego Tulp na zwłoki jest spojrzeniem miłosnym²⁷⁷. Tym silniej jest to widoczne, im bardziej z biegiem dramatycznej akcji Tulp staje się osamotniony, wyobcowany poprzez to, czego dokonuje. A przecież obraz Rembrandta miał upubliczniać sekcję, a nie ją skrywać. Początkowo Tulp otoczony jest tylko wianuszkami znudzonych, bądź omdlewających od trupich zapachów chirurgów. Jako pierwsza zamknięte drzwi prosektorium zaczyna forsować oszalała kochanka Het Kinta, pragnąca zobaczyć ciało, potem rozsierdzony lud, który chce wymierzyć zbrodniarzowi pośmiertną sprawiedliwość. Do środka próbuje się dostać także Cox, który potrzebuje cielesnego manekina do swej szkoły tańca i floretu i jeszcze oficerowie, którzy pragną dopełnić fikcyjnego przesłuchania w sprawie skradzionych florenów. Tulp głuchy jest na głosy świata, oddzielony od niego swoim dziełem. I oto ku przerażeniu zgromadzonych Tulp ożywia Het Kinta. Zbrodniarz wydarty śmierci zostaje zabrany przez anioły, natomiast przed Tulpem otwiera się zapadnia i chirurga pochłania piekło. Jest to rzecz jasna kara za *czynienie w ciele*.

Marek Kujawski, porównując obraz Rembrandta i tekst Rymkiewicza, zwrócił uwagę na to, że inna część ciała na tych przedstawieniach wysuwa się na plan pierwszy – u Rembrandta jest to ręka z odsłoniętą płataniną ścięgien, u Rymkiewicza krtań. *Lekcja anatomii* staje się zatem traktatem nie tylko o ciele, lecz również o sztuce, sztuce ręki u Rembrandta i sztuce gardła u Rymkiewicza, czyli o malarstwie i poezji. I rzeczywiście poeta dużo uwagi poświęca krtani:

²⁷⁵ Informacje z tego artykułu, cyt. s. 244 (Marek Kujawski, *Lekcje anatomii...*).

²⁷⁶ O tej fascynacji świadczy szczególnie ułożenie ciała i światło na obrazie: *Na to samo zjawisko (tj. świecenie ciała Het Kinta)* zwrócił uwagę Walerian Tornius w złej, ale interesującej jako świadectwo odbioru, powieści „*Miedzy światłem a cieniem*”. Oto fragment opisu, dokonanego oczywiście na podstawie obrazu, *lekcji anatomii, której świadkiem jest artysta*: „bardziej zaciekawia go (tj. Rembrandta) leżący na stole trup. Białe ciało stanowi ogromny kontrast do czarnych szat doktorskich. Gdy się dobrze wpatrzeć, wydaje się, że niewidoczne źródło światła otacza głowę trupa i że ten kontrast między światłem a mrokiem powiększa jeszcze biel ciała” (...) Rembrandt niejednokrotnie, zwłaszcza w późnym okresie swej twórczości, wykorzystywał symboliczną funkcję światła. Posługiwał się w tym celu nie światłem „oświetlającym”, lecz „świecącym”. Światło to otacza przedmioty, postaci czy wydarzenia aurą świętości. Czyżby w tej właśnie funkcji zostało użyte światło emanujące z ciała trupa? (...) Znaczące jest także ułożenie ciała Het Kinta. Rembrandt wyraźnie naruszył kanon, gdyż ten sposób przedstawiania był zarezerwowany wyłącznie dla Chrystusa (Marek Kujawski, op., cit., s. 247-248).

²⁷⁷ *Tnę wzdłuż. Panowie. To jest pień współczulny / a pień ów zwiemy truncus sympathicus / Ku górze biegnie i tu się rozdziela / I splot zwężłony, plexus cervicalis, / Gałęzie nerwów tworzą poplątane, / Nerwy rozwinę i nerwy znów splotę / I niby lampa plexus się zapali / I zadrży rżesa i krew się przebudzi.*

*Isthmus faucium zwie się owa sztolnia.
 Tędy powietrze wdziera się w cieśń krtani.
 Tu wrze i kipi aż zgłoską się stanie
 Twardą i suchą i wargą wypowie
 Co potąd było nie wypowiedziane.
 Tu jest apel linguae, tu radix lingua,
 Korzeń języka. Tu się zakorzenia
 Głos, słodki głos i tu głos się pieni
 I tędy tryska, gdy sopranem śpiewa
 Krtień zwana pharynx. A ta krtień jest niby
 Flet uskrzydłony. Claudio Monteverdi
 Grał na tym flecie²⁷⁸.*

Tulp zainteresowany jest oczywiście krtanią jako źródłem mówienia, przestrzenią rodzącego się słowa²⁷⁹. Łacińskie słowo *faux*, użyte przez Rymkiewicza na określenie gardła, jest także nazwą gardzieli wąwozu, przepaści. Starożytni oznaczali tak również zejście do Tartaru²⁸⁰. Idąc za taką etymologią, można powiedzieć, że miejsce, z którego wydobywa się głos, słowo, wiersz, naznaczone jest śmiertelnością. Opisywana przez Tulpa droga, jaką przebywa słowo, jest jednocześnie drogą do śmierci.

Tulp wyczuwa chyba ten związek, ponieważ tekst *Lekcji anatomii* poprzedza prefacja, którą Tulp wygłasza *Do jaśnie Wielmożnego Jego Miłości Pana Artura Międzyrzeckiego*:

*Roztropny panie, lubo wiersze twoje
 Śmierci przystępu do ciebie nie dają (...)
 Chirurgiem będąc, co lancetem włada,
 Dotyka serca i ostrzem otwiera
 One ciemnice i w głąb się zakrada
 I śpiew krwi słyszy, gdy krew w mroku wzbiera*

²⁷⁸ Jarosław Marek Rymkiewicz, *Lekcja...*, s. 19.

²⁷⁹ Nie jest to przypadkowy, pojedynczy obraz u Rymkiewicza. Topielec pojawia się też w tomie *Animula*, wydanym, podobnie jak *Lekcja anatomii*, w 1964 roku. *Animula* to poemat nawiązujący do starożytnych toposów – jest tu odyseja, są u wiersze z wygnania. We fragmencie z części zatytułowanej *Topielec* czytamy: *I czy podróżny wróci ? / Czy będzie rozpoznany ? będzie zbierał / Liście w Alejach Ujazdowskich albo będzie szedł / Z dłońmi w kieszeniach przez Nowy Świat w nocy, / Gdy z palców zdarto paznokcie. A pęknięta krtień / Czy znów wykrztusi słowo, czy przechodzień / Uchyli kapelusza i w obcym języku / Spyta o adres sprzed lat ? / Nie umarłem, nie* (Jarosław Marek Rymkiewicz, *Animula*, Łódź 1964, s. 33).

²⁸⁰ *Słownik łacińsko-polski*, red. M. Plezia, t. II, s. 512.

*I pilnie **tkanki** oszronione bada,
Przecina **więzy i sieci** rozdziera (...)
Chcę przeciw śmierci czynić w Twym imieniu,
Aż śmierć w mej strofie zamknę jak w więzieniu²⁸¹.*

Ciekawe, że już tutaj, w tym wczesnym utworze, pojawia się metafora materii – tkanek (tego w ciele, co tkane), więzów i sieci. Tulp, który, jak się okazuje, jest figurą poety (stąd to zainteresowanie krtanią), tym razem jednak zamyka w strofie śmierć. Dziwny to dwuwiersz : *chcę przeciw śmierci czynić aż... ją zamknę w strofie*. A zatem wyraźnie obok tekstu życia (textus vitae) jest tekst śmierci (textus mortis). Demonicznie powołując do życia Het Kinta, schodzi wierszem do Tartaru – do krainy zmarłych. Krojąc trupa, przykrawa jednocześnie słowa do wierszy. Tulp skrojony jest na wzór romantycznego eksperymentatora, który w *ciele czyni* wbrew Bogu, który wiersze pisze wbrew śmierci. I przyglądając się ostatnim tomikom poetyckim Rymkiewicza nie sposób oprzeć się wrażeniu, że w tej poetyckiej *prefacy* jest coś więcej niż pragnienie nieśmiertelności, coś innego niż marzenie o trwalszym niż spiżowy pomnik²⁸². Albo precyzyjniej, pozostaje to odwieczne pragnienie poetów, żeby śmierć zamknąć w strofie, utrwalić w niezmiennym przez stulecia kształcie, tylko że sam pomnik, który jest figurą tego marzenia, zmienił się. Rymkiewicz bowiem motyw exegi monumentum czerpie nie od Horacego, a od Mickiewicza²⁸³, u którego monumentum zostało zastąpione przez munimentum²⁸⁴.

²⁸¹ Jarosław Marek Rymkiewicz, *Lekcja...* s. 18.

²⁸² W ten sposób niewystarczające okazują się interpretacje komentatorów tej poezji, np. Stanisława Balbusa, który pisał: „*Śmierć w mej strofie zamknę jak w więzieniu*” – *wieczna nadzieja poetów, horacjańskie „non omnis moriar”*. Ale Rymkiewicz nie jest już tak bardzo pewien prawdziwości tej nadziei. W końcu, aby o tym mówić, musiał się przebrać w archaiczny kostium, poszukać sobie innego języka. (Tę opinię cytuję za pośrednictwem rozprawy Adama Poprawy, *Kultura i egzystencja...*, s. 85).

²⁸³ Mickiewicza napisał parodię utworu Horacego, zatytułowaną *Exegi munimentum aere parrenius...*

*Świeci się pomnik mój nad szklany Puław dach,
Przetrwa Kościuszki grób i Paców w Wilnie gmach,
Ni go lotr Wirtemberg bombami mocen zbić,
Ni świnia Austryjak niemiecką sztuką zryć,
Bo od Ponarskich gór i bliźnich Kowna wód
Szerzę się sławą mą aż za Prypeci bród.
Mnie w Nowogródku, mnie w Mińsku czytuje młódź
I nie leniwa jest przepisać wiele-kroć.
W folwarkach łaską mam u ochmistrzyni cór,
A w braku lepszych pism czyta mnie nawet dwór !
Stąd mimo carskich grózb, na złość strażnikom cel,
Przemycą w Litwę Żyd tomiki moich dzieł.
Paryż, 12 marzec 1833. Wiersze natchnione wizytą Fran. Grzymały.*

Adam Mickiewicz, *Wiersze*, Wyd. Jubil., Warszawa 1955, t.1, s.379.

²⁸⁴ Gest jest niemal niepozorny. „Monumentum” występuje przecież w obocznej formie „monimentum”. Słowa te pochodzą od czasownika „monere”. „Munimentum” zaś występowało w archaicznej formie „moenimentum”.

Ten gaduła jąkała na trzynastu zgłoskach

Ten jakiż to jaki by ale łaska Boska

Ten któryż by któreśdy który bądź

Ten skądś to skądinąd skąd by skądże przybądź

Ten dokąd bądź dokądże aż za bród Prypeci

Pomniejszy pomny po mnie pomnik co się świeci

Ta śpiewka śpiewak śpiewność śpiewny i śpiewany

Exegi munimentum nad dach Puław szklany²⁸⁵

Rymkiewicz zatem powtórnie ironizuje to, co ironizował już sam Mickiewicz zamieniając wzniosły pomnik Horacego (Mickiewicz ponoć nie lubił rzymskiego poety²⁸⁶) na żołnierską warownię (czyli monumentum na munimentum). Jednak u Rymkiewicza zabrzmiał także ton serio. Opowieść o nieśmiertelnej sławie staje się tu opowieścią o poetyckim pokrewieństwie krwi.

Ten czyjkolwiek czyj bądź by czym prędzej czymże to

To powietrze to które masz we krwi poeto

Ta krew z płuc na języku ta krew ci pokrewna

Ten słowik z krwi te deski z ojczystego drewna

Ten słowik ze słownika ten słownik słowiczy

Ten zmarły co na palcach zgłoski w trumnie liczy

Rymkiewicz chyba nie marzy wcale o nieśmiertelnej sławie ani nie ironizuje na temat współczesnych możliwości jej osiągnięcia (lub przynajmniej nie tylko). A gdyby odwrócić ten horacjański motyw? Tej poetyckiej wizji bliżej jest raczej nie do idei unieśmiertelnienia

Źródło słów jest jednak wyraźnie inne, bo pochodzą one od czasownika „munire”. Słowa jednak bardzo podobne i mogą być niemal brane za tożsame. Jednakże monumentum to pomnik, a munimentum twierdza, warownia, szaniec. Słowo jakby pożyczone od Cezara czy Liwiusza. Występuje zdecydowanie częściej u historyków niż poetów.

²⁸⁵ Jarosław Marek Rymkiewicz, *Thema regium*, Warszawa 1978, s. 38-39.

²⁸⁶ Gabriela Pianko, *Mickiewicz a świat starożytny*, Meander 1949, z. 4, s. 465-466.

poezji, lecz uśmiertelnienia. Pojawia się tu wielki Rymkiewiczowski temat – *thema regium* – śmierć jest tak samo pociągająca co nieśmiertelność. Zapanować nad śmiercią, ale nie podkreślając śmiertelność twórcy, a nieśmiertelność dzieła, ale obok nieśmiertelności sztuki, wydobywając śmiertelnienie pisarza. Jego nieustanne życie w zagrożeniu śmiercią, jego nieustannie umieranie, które nie może się dokonać nigdy, a dokonuje się ciągle. Dlatego u Rymkiewicza zmarły wciąż w trumnie liczy na palcach zgłoski, w owym drwiącym wobec śmierci geście, w tej niepoważnej, dziecinnej czynności, odcina się od umierania. Umierając w każdej chwili, nie umiera w żadnej do końca. I być może jest to inny chytry sposób zapanowania nad śmiercią, więc efekt końcowy, czy cel tych poetyckich zmagających byłby podobny, jednak droga do niego wiedzie przez „zamykanie śmierci w wierszach” i trzeba przyznać, że ten projekt Rymkiewicz konsekwentnie realizuje. *Ten zmarły co na palcach zgłoski w trumnie liczy* został przyłapany w wierszu, w wersy poetyckie wdzierają się u Rymkiewicza trup. Trup Mickiewicza, bo przecież przede wszystkim o niego będzie chodziło. A poeta-Rymkiewicz staje się niemal dzikim Frankensteinem, który lepi swoje wiersze z martwej lub obumierającej materii. Buduje ich ciała z tkanek chromych, narażonych na śmierć, kalekujących i upiornych.

I oto w tę ponurą noc listopadową, ujrzałem spełnienie wszystkich moich trudów. Ze śmiertelnym niemal strachem zebrałem wokół siebie narzędzia życia, aby tchnąć iskrę żywota w ciało, leżące u mych stóp. (...) świeca była już prawie wypalona, kiedy w jej migoczącym, dogasającym świetle zobaczyłem, jak otwiera się zamglone żółte oko stworzenia; oddychało ono ciężko, a jego ciałem wstrząsały drgawki(...). Jakże opisać, co poczułem, ujrawszy tę katastrofę?! Jak opisać nieszczęśnika, którego tworzyłem z takim staraniem, w niekończącym się wysiłku ? Członki jego były proporcjonalne i wybrałem mu rysy twarzy, które miały być piękne. Piękne! Wielki Boże! Żółtawa skóra z ledwością zasłaniała kłębówisko mięśni i żył. Włosy miał czarne, błyszczące i faliste, a zęby białe jak perła. Ale te wspaniałości tworzyły tylko bardziej upiorny kontrast z jego wodnistymi oczami – które wydawały się niemal tej samej barwy co szarobiałe orbity, w których były osadzona – z jego pomarszczoną cerą i prostymi, czarnymi wargami²⁸⁷.

Kogo mógłby dotyczyć ten opis? Rymkiewiczowskiego Tulpa, który czyni w ciele Het Kinta? A może właśnie samego Rymkiewicza, który pochyla się nad romantycznymi trupami?

²⁸⁷ Mary Shelley, *Frankenstein*, przeł. P. Łopatka, Kraków 2001, s. 38.

W *Bakecie* Rymkiewicz także nawiązuje do tradycji *theatrum anatomicum*. W opowieści mickiewiczowskiej Tulpem staje się Pelikan, jeden z bohaterów III części *Dziadów*, który zjawiał się w Wilnie – po studiach w Petersburgu – w roku 1817 i bardzo się wszystkim spodobał, ponieważ był piękny, utalentowany i pełen wdzięku. (...) Po przybyciu do Wilna piękny Pelikan dostał posadę profesora zwyczajnego chirurgii na Uniwersytecie i zajął się operowaniem chorych oraz krojeniem trupów (B,58). Rymkiewicz cytuje fragment pamiętnika Ottona Śliźnia dotyczący Pelikana: *Pięknej, nieco smagławej twarzy brunet, nie inaczej zjawiał się do sali, tylko wystrojony jak na bal w czarnym świeżym garniturze, w skłnianej białością bieliźnie, w białych rękawiczkach, wyperfumowany [...]. Wszystkie jego ruchy i obejścia się z trupami członkami były spokojne, naturalne i graczozne. Napieściwszy się przez godzinkę z leżącą przed sobą na stole trupią ręką, nasunął białe rękawiczki, wziął szapoklak z laseczką, uprzejmie się skłonił i odszedł* (B,58). Trochę zmienił się operujący Tulp przez te ponad dwadzieścia lat Rymkiewiczowskiego pisania, jakie upłynęły między *Lekcją anatomii...* a *Baketem*. Autora stać na dystans wobec konwencji, którą niegdyś traktował poważnie. Tulp nabrał cech dekadencckich. Z większą gracją zanurza skalpel, z większą nonszalancją podnosi trupie członki. Zdaje się *czynić w ciele* z lekkością i bez strachu przed karą. Tylko że wileński teatr anatomiczny znajdował się, jak podaje Rymkiewicz, w cerkwi Preczystieńskiej, więc te opisane publiczne operacje mają jednak coś z zuchwałych zapasów z siłami boskimi i diabelskimi, chociaż aktor anatomii, Pelikan, zdaje się niewielką do tego przywiązywać wagę. W krąg Nowosilcowa wprowadził Pelikana Bajkow, który był mu wdzięczny za pomyślnie przeprowadzoną operację. Rymkiewicz snuje swoją wizję: *Czy to właśnie w tej cerkwi Pelikan operował Bajkowa? To bardzo być może. Bajkow ryczy na stole operacyjnym – nie znano przecież wtedy znieczulenia – Pelikan pochyla się nad nim z lancetem i strząsa krople krwi z białych rękawiczek, a damy w amfiteatrze, między nimi Zofia Chłopicka (kochanka Bajkowa – moje wtrącenie), chichocząc komentują to widowisko. Spektakl kończy się burzliwymi oklaskami. Pelikan kłania się i zbiera kwiaty, które rzucają mu damy. Ale ponieważ była to operacja, jakby to powiedzieć, intymna, damy z pewnością nie zostały wpuszczone na salę i tylko śliczna Sophie, niegdyś „bella” Odyńca, stała pod zamkniętymi drzwiami cerkwi, gdzie wyrwiduszką kroił jej kochanka: wynik operacji nie był jej chyba obojętny* (B, 60).

Pelikan przybiera w tych fragmentach rysy dandysa lub operowego aktora zbierającego kwiaty od rozerotyzowanej publiczności.

Rymkiewicz w *Bakecie* wyraźnie bawi się trupimi motywami. Cieleśność powoływana tu do życia, zawsze jest chroma, niedoskonała, nieco makabryczna, nieco groteskowa,

strupieszala. Obrzydzenie, które niejednokrotnie wywołuje autor takimi opisami, zdaje się korespondować z odczuwaną przez niego przyjemnością. Te cielesne obrazy wymykają się konwencjonalnym ujęciom. W eseistyce Rymkiewicza tkwi paradoks. Otóż pisze on o świecie Mickiewiczowskim w tonie poważnym i niepoważnym jednocześnie, wzniosłym i przyziemnym. On rzeczywiście przypomina szalonego naukowca nad potwornymi zwłokami, opętanego twórcę, który swojego homunkulusa lepi w imię rozwoju ludzkości, ale czasem przecież trudno oprzeć się wrażeniu, że dzieło pomieszało mu rozum.

Mickiewiczowski golem

W *Bakecie* zatem wiele jest trupich ciał – trupy, które są palone (to zadanie doktora Becu), ciała kawałkowane (pokrojone szczątki Gutta i rozszarpane ciało Bajkowa), trupy budzące się w trumnie (przypadek Massalskiego) i w końcu ciała nietrupie, ale naznaczone wstrętem choroby. Zwraca w nich wszystkich uwagę element rozpadu i przemiany. Żołnierskie szczątki zostają spopielone, całość rozpada się na kawałki, ciało poddaje się atakom choroby, trup staje się żywy i na powrót trupi. W *Bakecie* opisana jest cielesna materia, z której można układać nowe wzory ciał, narzucać jej nowe kształty. Tej grze z cielesnością towarzyszy sposób snucia opowieści – Rymkiewicz niektóre historie po prostu zmyśla, czy domyśla – dopowiada plotki, uzupełnia zasłyszane zdarzenia, rozbudowuje tezy, które w żaden sposób nie są weryfikowalne. W tego typu przekazach znajduje dla siebie materiał do budowania swojego tekstu. Rymkiewicz gra szczątkami, bawi się cielesnymi kawałkami, pokazuje, że opowieść, jaką snuje, może rozpaść się i ułożyć w inny wzór. Ale też ważne jest, że ta opowieść dotyczyć ma ciągle Mickiewicza. Skoro więc Rymkiewicz bawi się szczątkami Mickiewiczowskiej historii, to układa z nich Mickiewiczowski fantom, lepi Mickiewiczowskiego golema. Ta czynność świetnie współgra z mesmeryczną koncepcją książki. Bulgotanie, jakie dobywa się z wielkiego kotła, aby uruchomić tajemnicze prądy łączące z przeszłością, ma w sobie coś transowego, ekstatycznego. Od Gershoma Scholema wiadomo, że to tworzenie *stanowi rytuał z pogranicza ekstazy, dowodzący zdolności adepta do ekstatycznego doświadczania pobudzonego do życia golema*²⁸⁸. A Magdalena Radkowska-Walkowicz, która bada kulturowe wizerunki sztucznego człowieka, analizując powieść Meyrinka, pisze, że *golem to sobowtór, alter ego bohatera, który walczy o swoje zbawienie i o*

²⁸⁸ Gershom Scholem, *Kabała i jej symbolika*, przeł. R. Wojnarowski, Kraków 1996, s. 199.

odzyskanie pamięci²⁸⁹. Wydaje się, że narrację, jaką prowadzi Rymkiewicz, można określić mianem narracji ekstatycznej, zapisuje przecież wizje, domysły, w których swobodnie święte słowo miesza się ze słowem uchodzącym za święte, niejasnym czy wreszcie niedorzecznym. Píše on *Baket* stosując ciemną narrację, gęstą, przez którą trudno przedzierać się niewtajemniczonym. I robi wszystko, żeby podkreślić, że jego mowa będzie mową wyższego komunikatu, mową niemal wieszczą. A lepienie Mickiewiczowskiego tworu, które daje się uchwycić w tej opowieści, choć rwie się ona i jest tak pokawałkowana, jak ciała Gutta czy Bajkowa, i tak pokryta chorymi wypustkami narracyjnymi, których nie zaakceptowałyby klasyczna mickiewiczologia, jak ciało Zana liszajami, i tak kołtuniona, że trudno dociec nie tylko, gdzie jest jej początek i koniec, ale także, gdzie jest jej sens, jest przecież w dalszym ciągu prowadzeniem walki z wielkim poprzednikiem. Jak napisała Radkowska, bohater tworzy golema jako swoje alter ego, swojego sobowtóra. Rymkiewicz i na tę sobowtórówatość zwracał uwagę wprowadzając choćby podwojonego Towiańskiego do swojej opowieści. Jego twór, jego Mickiewiczowski golem jest jego własną wersją.

Rymkiewicz sam przypomina mistrza anatomicznego teatru. Na prosektoryjnym stole jego narracji leżą szczątki Mickiewiczowskiego świata. Dlatego ciekawym pomysłem wydaje się obejrzenie tego Rymkiewiczowskiego tworu w pryzmacie współczesnej anatomii, czyli na przykład prac fotograficznych Konrada Kuzyszyna z cyklu *Collegium Anatomicum*. Fotografie te, wykonane w Łodzi pod koniec lat 80. na materiałach służących do studenckich ćwiczeń prosektoryjnych wywołały spore kontrowersje. Co ciekawe jednak Kuzyszyn na pytanie o atrakcyjność fotografowanych obiektów odpowiada: *Nie szukałem atrakcji. Przywiodło mnie tam poszukiwanie owego „złotego” motywu. Faktycznie szukałem CZŁOWIEKA w całej jego alchemicznej kondycji. Wiedziałem, że jesteśmy ubrani w mięso, ale jedynie wiedziałem - nie widziałem. Tam dopiero zobaczyłem. I znalazłem dużo więcej. Preparowanie to czynność mająca na celu zachowanie ludzkiego ciała. Preparowano je dla potrzeb nauki. Nikt tu nie myślał o artystach. To jest jednak miejsce, gdzie artysta powinien bywać (akademos!) i uczyć się: jeden pokory, inny może odwagi. Ale to szkoła z najwyższym certyfikatem. Ci ludzie, zamknięci w szklanych gablotach, to nie surogat. To paradoksalnie uwiarygodnione istnienie zmuszające do najgłębszych refleksji. (...) Mam na myśli ten rodzaj*

²⁸⁹ Magdalena Radkowska-Walkowicz, *Od Golema do Terminatora. Wizerunki sztucznego człowieka w kulturze*, Warszawa 2008, s. 35.

odczuwania, który jest wspólny np. danemu gatunkowi. To rodzaj wręcz zwierzęcego, zmysłowego odczuwania ciała ciałem, organizmu organizmem²⁹⁰.

W wypowiedzi Kuzyszyna zwraca uwagę bliskość, jaka zespala fotografa z fotografowanym preparatem, bliskość, która jest pragnieniem jedności. Kuriozum zamkniętego w formalinie ciała przypomina właśnie kuriozum Rymkiewiczowskiej opowieści, ale i pragnienie owej organicznej bliskości może być wspólne obu artystom.

Mickiewicz poddaje się zabiegom *czynienia w ciele*. Nigdy, jak się zdaje, nie był zdolny do trwania przy jednej stałej formie. Na taką cechę jego twórczości i jego poetyckiej wyobraźni zwracał uwagę Wacław Borowy²⁹¹, tę interpretację rozwijał w ostatnich latach m.in. Wojciech Owczarski²⁹². Jest zatem Mickiewicz poetą nieustannej przemiany, być może podlega jej także jego pośmiertna egzystencja, czy jego pośmiertna forma²⁹³, którą przemienia Rymkiewicz. Jak pisał bowiem Owczarski: *Wahadłowemu ruchowi przemian ulegać może wszystko: groteskowo zrastające się części trupa, dzieje romantycznego kochanka, baśniowa pół ryba, pół kobieta, oniryczny płomień świecy, wreszcie myśl samego poety. Wyobraźnią Mickiewicza rządzi tu zasada wiecznego powrotu, przełamująca linearność czasu, sprzeciwiająca się nieodwołalnej przemijalności zjawisk. Powracający przysłówek „znowu” zdradza potrzebę nieustannych powtórzeń, a jednocześnie tworzy wrażenie niepokoju i wyobraźniowej ruchliwości*²⁹⁴. Przykładem ilustrującym występowanie przysłówka „znowu” jest ballada Mickiewicza *Tukaj*. Na *Tukaja* powołuje się też Rymkiewicz w *Bakecie*, zresztą w sposób, który zdaje się wspierać golemiczną interpretację tej książki: *Co do „Tukaja” jest tam opis diabelskiego eksperymentu, który ma na celu zapewnienie nieśmiertelności temu, kto mu się podda. Eksperyment nie ma nic wspólnego z mesmeryzmem. Tukaj znajduje taki oto przepis na nieśmiertelność:*

„Kiedy będziesz bliski śmierci,
Każ ciało posiec na ćwierci,
W wodzie zgotować korzonki,
Pocięte namaścić członki,
Znowu się duch z ciałem zrośnie,

²⁹⁰ *Metafizjologie. Z Konradem Kuzyszynem rozmawia Łukasz Gorczyca i Artur Żmijewski*, w: Artur Żmijewski, *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, Kraków 2006, s. 204.

²⁹¹ Wacław Borowy, *Poeta przeobrażeń*, w: tegoż, *O poezji Mickiewicza*, Lublin 1999.

²⁹² Można przypuszczać, że metamorfozy fascynowały Mickiewicza nie tyle ze względu na swój przełomowy charakter, ile z powodu kryjącej się w nich zasady wiecznego ruchu, amorficzności, odmowy przyjęcia ostatecznego kształtu (Wojciech Owczarski, *Mickiewiczowskie figury wyobraźni*, Gdańsk 2002, s. 175).

²⁹³ O czym świadczyłby fakt, że Stanisław Rosiek jeden z rozdziałów swojej rozprawy o zwłokach Mickiewicza zatytułował *Wielka przemiana*.

²⁹⁴ Wojciech Owczarski, *Mickiewiczowskie...*, s. 174.

*W młodocianej wstaniesz wiosnie,
I możesz skutkiem tych leków
Umierać, wstawać wiek wieków.”*

Zdaje się, że mój diabelski eksperyment przypomina nieco eksperyment, któremu postanowił poddać się Tukaj: kroję na kawałki, licząc, że wszystko to ugotuje się w „agent mysterieux” i skutkiem tych leków to, co pokrojone, znowu się zrośnie i ożyje. W roku 1820 Mickiewicz żartował sobie z czarcich przepisów – dlatego nie udało mu się skończyć „Tukaja” – ale gdyby powrócił do tego tematu w latach czterdziestych, na pewno potraktowałby go serio: bo wtedy wierzył, że kto się postara, ten będzie „wstawać wiek wieków” (B,155-156).

Różne są oczywiście pomysły, dlaczego Mickiewicz, kawałkując ciało Tukaja, pokawałkował także samą balladę i zostawił ją niedokończoną. Kazimierz Cysewski zamiast badać możliwy przebieg zakończenia utworu, poprzestaje na stwierdzeniu, że wszystkie te potencjalne wersje, którymi można byłoby balladę zakończyć, ilustrują tajemnicę ludzkiego bytu²⁹⁵. Rzeczywiście niedokończone czy fragmentaryczne utwory zdają się sprzyjać takim rozmyśleniom. One też szczególnie nęcą otwartą formą, w którą można się wdrzeć. Balladę *Tukaj* dokończył Odyniec. Dokończył, jak twierdzi Rymkiewicz, bardzo marnie, a podjął się tego, ponieważ samego Rymkiewicza nie było wtedy jeszcze na świecie (znaczący żart)²⁹⁶. Autor *Baketu* ma jednak własną propozycję wybrnięcia z tej tukajowej aporii: *Mickiewicz powinien był podzielić „Tukaja” na dwie ballady, a wtedy z łatwością ukończyłby wspaniałą („W atramencie jakieś pleśnie”!) część drugą i zrobiłby z niej najpiękniejszą ze swych ballad. Kończyłaby się ona poćwiartowaniem Tukaja i opisem wędrówek poćwiartowanego upiora nad strumieniem Tukaj i Hnilicą*²⁹⁷. Piękny to obraz, pokawałkowany upiór spacerujący brzegami wód. Jeszcze piękniejszym obrazem kończy Rymkiewicz swój artykuł. Analizując, skąd mógł Odyniec czerpać pomysły do zakończenia *Tukaja*, szczególnie pomysł z upiorem, który trzymając własną głowę w dłoni, goni innego upiora wokół Żarnowej Góry, dochodzi do wniosku, że musiał być to jednak obraz Mickiewiczowski. Dlatego w zakończeniu artykułu pojawia się obraz małego Mickiewicza i bezgłowego upiora. (...) *tam za wierzba jest*

²⁹⁵ Paradoksalnie moglibyśmy powiedzieć, że „dalsze ballady o Tukaju” to ballady życia – tak sprzeczne, bogate i wieloźwiastkowe, jak życie samo; a więc ballada o zawierzeniu i ballada o braku zawierzenia, ballada o klęsce Tukaja i ballada o jego zwycięstwie, ballada o rozsądnej decyzji i „nierozsądnym” życiu, ballada o irracjonalnym rozwiązaniu dylematów i dziwności konsekwencji. Niczego wiedzieć nie można na p e w n o. (Kazimierz Cysewski, *sztuka psychologicznego eksperymentu, czyli sposób na Fausta („Tukaj”)*, w: *O „Balladach i romansach” Mickiewicza. Interpretacje*, Słupsk 1987, s. 225).

²⁹⁶ Ponieważ nie było mnie wtedy na świecie, balladę – za przyzwoleniem, a może nawet na prośbę Mickiewicza – ukończył Antoni Edward Odyniec (B,151).

²⁹⁷ Jarosław Marek Rymkiewicz, *Przypis do ballady „Tukaj”*, w: *Wiary i słowa. Jackowi Łukaszewiczowi na sześćdziesiąte urodziny*. Pod red. A. Poprawy i A. Zawady, Wrocław 1994, s. 151.

upiór bez głowy. Wychodzi spoza wierzby, głowę ma pod pachą. W jej otwartej gębie widzimy (gdy upiór się zbliża) długie kły i potężne siekacze wampira. Mały Mickiewicz wcale się nie boi, już rozkłada sieć, zaraz ją zarzuci. Upiór w nogi, chłopiec za nim. Biegną prawym brzegiem Hnilicy, na północny wschód, ale szybko tracimy ich z oczu, bo znikają wśród grabów, dębów, tych na zboczu Góry Żarnowej. Za czterdzieści kilka lat Odynieć opíše tę tam ich gonitwę, szkoda tylko, że tak marnie i niezbyt dokładnie ²⁹⁸. Tak naprawdę jednak chodzi chyba o to, że za ponad sto czterdzieści kilka lat opíše tę gonitwę Rymkiewicz. I stworzy obraz, w którym to nie upiór, choć ma w sobie wampiryczne cechy, zachowuje się, jak na wampira przystało, lecz mały Mickiewicz goniący upiora, okaże się prawdziwym upiorem.

Zarówno w scenie kończącej komentarz do ballady *Tukaj*, jak i w cielesnych i trupich obrazach z *Baketu*, Rymkiewicz buduje świat kuriozum. Rzeczywistość potwornieje w obscenicznym niemal opisie, ale i tak nasycy się obrazem własnej potworności, że zaczyna śmieszyć. Nie jest to śmiech beztroski, jest demoniczny i tajemniczy. Nie wiadomo, dlaczego obraz małego Mickiewicza, który goni upiora, mimo komizmu tej sceny, nie budzi śmiechu beztroskiego. Może dlatego, że wiadomo, kim zostanie w przyszłości mały Mickiewicz i ta jego późniejsza egzystencja narzuca pewien ciężar na tę, wydawałoby się, beztroską scenę. A może dlatego, że zaistniała ona w kontekście obrosłego tajemnicą *Tukaja*? Podobnie dzieje się z przywoływanymi jako przykłady obrazami z *Baketu*. Potworny opis zapachu palonego ciała, od którego mdli doktora Becu miesza się z wizją skaczącego Kutuzowa, czy zmyślonym obrazem panien Becu, które chcą oglądać palenie ciał. Samo pytanie *Czy Andrzej Towiański zamordował i pokroił na kawałki farmaceutę Jerzego Gutta?* brzmi zabawnie i przerażająco jednocześnie. Postać budzącego się w trumnie Massalskiego sięga do romantycznych obsesji, a jednocześnie ma w sobie coś z bzdury, którą lubi się zajmować prasa brukowa. I w szarpanym ciele Bajkowa jest coś przerażającego i niedorzecznego jednocześnie. Do tego liszaje i kołtuny poety i patrioty Tomasza Zana. Rymkiewicz posługuje się strategią groteskowego, potworniejącego, makabrycznego, kuriozalnego obrazu ciała. *Świat groteskowy, (...), stawia nas na krawędzi tego, co znane, na granicach ludzkiego, uporządkowanego obszaru i otwiera nasze uniwersum dla innych sił, rzeczywistości niebywałych, które okazują się niezwykle groźne. Ta rzeczywistość jest obszarem granicznym, ziemią niczyją zamieszania i wieloznaczności, na której niewspółmierne sobie elementy tworzą doświadczenie emocjonalne, określone przez Margaret Mills jako „to, które*

²⁹⁸ Tamże, 154-155.

jednocześnie nie jest z tego świata, jest obce, a jednak znane”²⁹⁹. Ten komentarz zdaje się idealnie opisywać świat *Baketu*. Rymkiewicz pisze tę książkę właśnie na granicy, w obszarze chaosu i wieloznaczności, który jest znany i obcy jednocześnie. Który otwiera się na działanie innych, nieludzkich sił.

Warto teraz wyraźniej sformułować tezę mojego wywodu. Cieleśne trupie obrazy stają się realizacją projektu narracyjnego teatru anatomicznego, w którym powołany do życia zostanie Mickiewiczowski golem. Udało się Rymkiewiczowi przygotować pole do tego wydarzenia. Stworzył dla cielesnych obrzędów atmosferę niesamowitości. Kawałkuje, pali, budzi trupy do życia. Okalecza ciała, naznacza je okropieństwami choroby. Poczyna sobie z cielesną materią odważnie, w sposób szalony i pewny. Sam przypomina Pelikana, który w cerkwi kroi zwłoki. Jest w tym działaniu rys makabryczny. *Doświadczenie makabry ma charakter ambiwalentny . Odpycha i przyciąga zarazem, przeraża i w jakimś sensie fascynuje. Jest także zmieszaniem metafizycznej grozy i trywialnej materialności. Kolizja tych dwóch porządków wywołuje szok, gdy obcujemy z tego typu doświadczeniami*³⁰⁰. Rymkiewiczowska makabra powstaje chyba nie tyle poprzez opis, co poprzez wizję, jaką ten opis wywołuje, poprzez wrażenie, jakie zostawia. Autor nie epatuje krwawymi płatami, bulgocącą czerwoną mazią, ani innymi stosownymi pomysłami. Makabryczne są zestawienia, jakich dokonuje. I właśnie w nich dokonuje się *zmieszanie metafizycznej grozy i trywialnej materialności*. Rymkiewicz obcuje z *żywiołem materialno-cielesnym*³⁰¹. Liszaje i kołtuny, a także trupiość podatna na wszelką przemianę staje się takim materiałem, z którego układać będzie swojego Mickiewicza Rymkiewicz. Opis Rymkiewicza wydaje się żywiołem, który wymknął się spod kontroli, żywiołem, z którym trzeba walczyć, żeby go okiełznać. Przywołane obrazy ciała, zamieszczone w *Bakecie*, wydają się uwiarygodniać tę golemiczną metaforę, którą chciałabym ująć kolejną strategię Rymkiewiczowskiego stosunku wobec romantycznego poety. Oczywiście przesadą byłoby twierdzenie, że *Baket* tylko na tej cielesności się opiera, ale jest jej szczególnie dużo w tej części Rymkiewiczowskiej opowieści, dlatego prawomocne wydaje się powołanie takiej właśnie strategii. Tym bardziej, że cielesność u Rymkiewicza

²⁹⁹ Charles Russell, *Cindy Herman, neogotyizm i postmodernizm*, przeł. J. Pluciennik, w: *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Pluciennik, Kraków 2002, s. 138.

³⁰⁰ Jacek Leociak, *Twarze in extremis*, Teksty Drugie, 2002, nr 5, s. 49.

³⁰¹ Określenia tego używa Mateusz Kanabrodzki, posilując się pismami Bachtina i wykładnią żywiołu według Bachelarda. *Z koncepcji Bachtina wynika, że żywioł materialno-cielesny to pierwiastek niejednoznaczny, hybrydalny i ambiwalentny. Lokuje się on na granicy ciała i świata, w rozciągającej się między nimi strefie niczyjej; oscyluje między wnętrzem i zewnątrzem, podmiotem a przedmiotem. Jako „wesola materia” wyodrębnia się z ciała w stanie otwarcia. Zawierają go wszystkie organiczne wydzieliny: pot, łzy, ślina, krew, mocz i kał* (Mateusz Kanabrodzki, *Kaplan i fryzjer. Żywioł materialno-cielesny w utworach Georga Buchnera, Witolda Gombrowicza, Mirona Białoszewskiego, Helmuta Kajzera*, Gdańsk 2004, s.19).

jest, jak już pisałam, dość specyficzna, mieszcząca się w opisie owego *cielesno-materialnego żywiołu*. Ta cielesna materia wylewa się niejako z przeznaczonych jej ram, przekracza siebie. Wysuwa się w stronę świata, jakby zmierzała w stronę tajemnicy, w stronę czegoś większego. Ona powołuje do życia metafizyczność, o której jednak nie daje się nic powiedzieć. Jest przeżywana właśnie w tych momentach, kiedy ciało makabryczniej, potworniej, przeistacza się. W podobnym duchu o cielesności, posiłkując się myślą Heideggera, pisze Monika Bakke: *Zakrywające ciało właściwie odkrywa – a zatem staje się przezroczyste, po to by zupełnie zmatowieć (zawoalować się sobą samym). (...) Ciało nasze nie jest już tylko zakryciem, ale też odkrywaniem, pewnego rodzaju możliwością dotarcia lub zaistnienia innego, a zatem może jest więc ono pewnego rodzaju prześwitem lub bytem swoiście przezroczystym*³⁰². W eseju Rymkiewicza ciało z pewnością nie jest przezroczyste. Cieleśność służy tam grze skrywania-odkrywania, kierowania do czegoś, naprowadzania. Ale nie wyjaśniania³⁰³. Ciało w *Bakecie* staje się materią, w której złożona jest możliwość przekroczenia, transcendencji. Ale jest też to ciało silnie osadzone w swoim cielesnym tu i teraz.

Tak opisuje Rymkiewicz podziemia wileńskie: *W lochach pod kościołem św. Jana można było oglądać kości, czaszki i jedwabne sutanny. A oto opis podziemi pod kościołem św. Ducha i klasztorem dominikanów:*

„Są one dwupiętrowe i tworzą istny labirynt o licznych filarach, załamaniach muru, kryptach, katakumbach, arkach. Pełno tu kości, resztek odzieży i dawnych trumien. W niektórych są ciała nieźle zachowane w starodawnych ubiorach polskich, a na fotelu żelaznym dotąd siedzi, jakby na straży lochów, dominikanin w habicie z kapturem twarz okrywającym. Nie tak dawno w murze klasztoru znaleziono zamurowanego w postaci stojącej zbrojnego rycerza, a u nóg jego stało naczynie szklane.”

Iwan Łobojko podaje informację, jakoby po aresztowaniach studenci byli trzymeni w klasztornych podziemiach. Rymkiewicz zamieszcza w *Bakecie* informację, którą znalazł u Łobojki, choć z powątpiewaniem, bowiem nie udało mu się potwierdzić jej jakimkolwiek innym źródłem. Co rzecz jasna nie przeszkadza mu zbudować następującego obrazu: *Suzin siedzi na poręczu żelaznego fotela, odchyła kaptur i wpatruje się w oczodoły zmarłego przed*

³⁰² Monika Bakke, *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań 2000, s. 127 i 129.

³⁰³ W takim ujęciu to pisanie o Mickiewiczu wyrażałoby także to, czego wymaga Rymkiewicz od poezji: (...) *poezja służy do rozpoznania naszego miejsca w istnieniu. (...) Służy ona do rozpoznania takich niepewnych, grząskich miejsc naszego istnienia, tam, gdzie nam noga wpada i wtedy mówimy: „o tam jest dziura i w tej dziurze coś może coś jest”, ale wiemy o tym, że tam się coś transcendentuje, tylko dlatego, że noga nam wpadła. O tej dziurze nic nie wiemy* (Rozmowa Bohdana Pocięja z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem w: Jarosław Marek Rymkiewicz, *Rozmowy polskie w latach 1995-2008*, Warszawa 2009, s. 63).

trzystu laty dominikanina. Obok jeden z braci Śliźniów trzyma w ręku czaszkę i przypomina sobie spektakl, który przed kilku laty oglądał w domu Abramowicza na Wileńskiej. Żeby tylko któryś z nich nie zablądził w tym podziemnym labiryncie między kościotrupami, i nie został przez pomyłkę, o co nietrudno, zamurowany (B,206).

Czy ironią tego ostatniego zdania próbuje Rymkiewicz zbudować dystans wobec stworzonego przez siebie obrazu? Można wówczas postawić pytania o sensowność takiego zabiegu. Przecież zbudował ten dystans na zmyślonej relacji Łobojki, którą w dodatku sprytnie przystosował do własnych celów, bowiem Łobojko słowem nie wspomniał, o podziemia którego z klasztorów mogłoby chodzić. Doprawdy trudno wyobrazić sobie, że nawet jeśli aresztowani studenci zapełniali klasztorne lochy, były to akurat te z mnisimi szczątkami. A jednak, przy sprytnym zaznaczaniu dystansu i ironicznego stosunku do zmyślającego Łobojki, taki właśnie obraz uruchomił Rymkiewicz. Budując postać Suzina, który zagląda w trupie oczy i Śliźnia w hamletycznej pozie, zaznacza oczywiście własny, pełen kpiny stosunek do relacji Łobojki. Ale przecież ten obraz jest nie tylko ironiczny. Rozmowa aresztowanych studentów z trupem dominikanina ma przecież i swój niezłośliwy aspekt. Zaznacza się w niej groza historycznego momentu. Jeśli nacechowany jest ironicznie, to jest to ironia filozofa. Stworzony obraz przywołuje wszelkie „przekłète pytania” romantyzmu.

Obecność trupa nadaje opowieści Rymkiewicza nowy wymiar. Eschatologiczna wymowa utworu jest nieustannie osłabiana. Wyłania się między bzdurą i niedorzecznością. Niewiele można o niej powiedzieć i jakby tę niemożność ilustrował autor poprzez celowe wręcz umniejszania jej powagi. Poprzez kurioza cielesne. Rymkiewicz bowiem z lubością kolekcjonuje te ciała, które dalekie są od zdrowej formy. Przeciwnie, lubi wszystko to co kalekie, chrome, dziwaczne w swoim istnieniu-nieistnieniu. Jakby dostrzegał w tej materii wielkie możliwości kreacyjne. Nieco może rozjaśnia tę kwestię to, co pisze Rymkiewicz na temat „odczłowieczenia” w poezji Leśmiana. Nie umie ostatecznie wyjaśnić tego terminu, który pojawił się u Leśmiana w wierszu *Topielec*. Tłumacząc ten termin, mówi o *czymś, co jest porzuceniem ludzkiej formy czy ludzkiego kształtu – ale niekoniecznie oznacza ostateczne rozstanie się z tutejszym własnym istnieniem*. Poezję Leśmiana oczywiście wypełniają byty, które się odczłowieczają, są takie, które pragną się wcielić. W każdym razie wydaje się, że poeta gra podobną cielesną materią, do której odwoływać się będzie Rymkiewicz. Tym bardziej jego analizy tego zjawiska mogą być przydatne do lektury *Baketu*. Rymkiewicz konstatuje: *siłą odczłowieczającą jest u Leśmiana śmierć (...)...śmierć (...) odczłowieczając istnienie, jakoś je przeinacza, a nawet radykalnie zmienia w coś innego, ale jest też tak, jakby nie była w stanie go ostatecznie unicestwić, bowiem z istnienia zawsze coś pośmiertnie*

*pozostaje i nadal żwawo istnieje, choćby nawet było to coś porzrzuconego i pokawałkowanego (...) upiornego i niczyjego (...)*³⁰⁴.

I tak też zachowuje się sam Rymkiewicz, nie unicestwia istnienia, przeinacza je. Stawia w obliczu śmierci, aby przemienić jego formę. W *Bakecie* czyni tak z istnieniem Mickiewiczowskim. Kreacyjną siłą własnej narracji powołuje do życia, jak już zaznaczyłam, nową Mickiewiczowską formę – golemiczną. Po co to robi? W znalezieniu odpowiedzi może pomóc wiersz z tomu *Co to jest drozd?*, kolejny z nawiązujących do słynnego trupiego Mickiewiczowskiego toposu, zatytułowany *Jak on ten trup*:

*Jak on ten trup bełkocze krzyczy gada
Gdy on ten trup pośrodku mnie zasiada*

*Jak on ten trup krwią ciepłą po mnie spływa
O ten mój trup wie jak się trupem bywa*

*Agonia ta ach jeszcze nie skończona
Czy to ja w nim czy to on we mnie kona*

*Czy to ja w nim czy to on we mnie gnije
Jak on ten trup jak ze mnie je i pije*

*Jak on ten trup całuny z siebie zdziera
Jak on ten trup rodzi się i umiera*³⁰⁵

Tom, w którym umieszczony został ten wiersz, jest oczywiście wcześniejszy niż cykl Mickiewiczowski. Nie ma to jednak wielkiego znaczenia. Warto przyjrzeć się bliżej temu obrazowi, który za kilka lat przekształci się w motyw „wiersza-trupa”. Tu jest jeszcze trup, ten trup „żywcem” (czy nieżywcem?) wzięty z lozańskiego wiersza Mickiewicza. Dystans wobec Mickiewiczowskiej figury trupa zaznaczają u Rymkiewicza słowa „on ten trup”, co wyraźnie oddziela go od podmiotu. A jednak to oddzielenie jest zapowiedzią zespolenia: *Czy to ja w nim czy to on we mnie kona / Czy to ja w nim czy to on we mnie gnije*. Anna Kałuża analizując wiersze Rymkiewicza o podobnym charakterze, stwierdza, że w ten sposób

³⁰⁴ Jarosław Marek Rymkiewicz, *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001, s. 245-246, 247, 248.

³⁰⁵ Jarosław Marek Rymkiewicz, *Co to jest drozd*, Warszawa 1973, s. 19.

Rymkiewiczowski podmiot doświadcza odróżnicowania, i że „ja” tych wierszy wychodzi z tej konfrontacji wzmocnione, zwycięskie, całkowicie przekonane o możliwości obrony własnej odrębności i tego, co może je wyróżniać. Doświadczenie odróżnicowania wzmacnia tu jednostkę, która w chwilowym wyzbyciu się indywidualizmu dociera do swoich trwalszych pokładów³⁰⁶. Jest, zarówno w cytowanym wierszu Rymkiewicza, jak i w tych analizowanych przez Annę Kałużę, zapisany poetycki dowód Bloomowskiego agonu. Ścierają się w wierszu dwa podmioty. Trup Mickiewiczowski wydawałby się udzielać przewagi żywemu podmiotowi wiersza. Takiej przewagi jednak nie ma. Trup z łożańskiego wiersza ma jakąś porażającą siłę³⁰⁷. Jego trupi żywot zdaje się silniej osadzony w życiu niż wiele innych pełnych istnień. Czy osiągnął tę siłę dzięki rozpaczce, dzięki tęsknocie, nie wiadomo. To zatarcie granic między trupem a żywym, to splecenie się w niejasnym uścisku czy w niejasnej walce. Żywią się te podmioty sobą nawzajem, zadając sobie nawzajem śmierć. Trwają w jednym groteskowym ciele. Trup Mickiewiczowski przypomina pasożyta wysysającego krew podmiotu, ale i przecież zasilającego go własną mocą. Układ przypomina nieco obrazy, które analizował Bachtin u Rabelais’go: *Ciało groteskowe* – pisał rosyjski badacz – to (...) ciało stojące się. Nigdy nie jest gotowe, nigdy skończone: zawsze kształtuje się, tworzy i samo kształtuje i tworzy inne ciało. Oprócz tego pochłania ono świat i jest przez świat pochłaniane (...). Toteż najistotniejszą funkcję pełnią w groteskowym ciele te jego części, te miejsca, w których ciało przerasta siebie, wychodzi poza własne granice, rodzi nowe (drugie) ciało³⁰⁸. Komentarz Bachtina nie pozwala jednak rozwiązać zagadki, kto kogo rodzi w wierszu Rymkiewicza, czy Mickiewiczowski trup wyda na świat nowy poetycki podmiot czy pożywi się jedynie i wzmocni dzięki jego sile, aby samemu narodzić się na nowo? Co w takim kontekście znaczyłyby ostatnie słowa wiersza? *Jak on ten trup całuny z siebie zdziera / Jak on*

³⁰⁶ Anna Kałuża, *Wola odróżnienia...*, s. 73-74.

³⁰⁷ Zwracał na to uwagę między innymi Adam Ważyk (A. Ważyk, *Nad tekstami*, w: tegoż, *Gra i doświadczenie. Eseje*, Warszawa 1974, s. 5-6):

Przeszłość jest bardziej realna niż chwila obecna. Na to, aby się tak stało, trzeba było uśmiercić siebie w czasie bieżącym i napisać niebywale zdanie: „Gdy tu mój trup w pośrodku was zasiada...” Motyw żywego trupa powtarzał się u Mickiewicza od pierwszych ballad; był to upiór, ktoś kto należał do świata pozagrobowego; reprezentował przeszłość wdzierającą się do teraźniejszości z pogwałceniem realnego porządku. W liryku łożańskim żywy trup jest równouprawnionym członkiem społeczności aktualnej, zasiada między ludźmi, zagląda im w oczy, prowadzi towarzyskie rozmowy, zachowuje się jak każdy, nie dość tego, dla niepoznaki głośno gada. Nikt nie wie, że jest trupem. Powiecie, że to metafora? Metafora nie zachowuje się w ten sposób. Warto przenieść się myślą za ocean i wrócić, aby się przekonać, jak wyglądają pewne rzeczy, które znamy do dzieciństwa. To, co napisał Mickiewicz w tym liryku, wygląda jaskrawo, skandalicznie, przypomina galwanizowanego trupa z opowieści Poe’go, ale trupem jest podmiot liryczny, pierwsza osoba. Ta pierwsza osoba nie fatyguje się nawet, aby nas uprzedzić: „Jestem trupem”, co moglibyśmy wziąć za kwalifikację moralną, ale od razu przedstawia siebie w realnej szokującej sytuacji: „Gdy tu mój trup w pośrodku was zasiada...”

³⁰⁸ Michaił Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. Anna i Andrzej Goreniewie, opr. wstęp, komentarz i weryfikacja przekładu St. Balbus, Kraków 1975, s. 437.

ten trup rodzi się i umiera. Słowo „całuny” może przywoływać skojarzenia ze słynnym zdaniem, które Mickiewicz położył jako motto przed IV częścią *Dziadów* ³⁰⁹. Skojarzenie oczywiście odsyła do postaci Gustawa, upiора, który odnawiać będzie nieustannie swą wędrówkę. Wiersz Rymkiewicza nie ogłasza zwycięzcy. Trup rodzi się i umiera. Te słowa zwracają uwagę na powtarzalność zjawiska, niemożność dokonania się. Zofia Stefanowska pokazała, że motyw trupa, upiора, *ducha-powrotnika* jest motywem nieustannie pojawiającym się u Mickiewicza. *Postać ducha-powrotnika była sposobem werbalizacji przeżyć, które nie poddawały się uporządkowanemu opisowi. Może też niejasny status takiego ducha, jego „człeko-upiорowość”, odpowiada jakimś paradoksom życia duchowego poety?* Dla Stefanowskiej kulminacją tego *dramatu podwójnej egzystencji* jest oczywiście słynny trup z liryka łożańskiego³¹⁰. A zatem trup powracał w poezji Mickiewicza. I trup powraca w twórczości Rymkiewicza. Dla obu poetów jest on toposem powrotnikiem, jak powiedziała by Stefanowska. O trupiej obsesji Rymkiewicza tak napisał Tadeusz Komendant: (trup) *wziął się z wierszy Morsztyna, wchłonął trupa Mickiewicza i całą trupiarnię księdza Baki i Leśmiana. Jednakże obsesyjność tego wątku pozwala wątpić, czy chodzi w nim tylko o symboliczny obraz obcowania z umarłymi w przestrzeni klasycyzmu. O – jak to zgrabnie ujął Przybylski – „metamorfozę indywidualnego podmiotu w tekst istniejący w kulturze”. Za bardzo ten trup się kokosi, za bardzo ten mój trup „pośrodku mnie zasiada”*³¹¹. Może i u Rymkiewicza ta nieustająca obecność wyraża jakiś *paradoks duchowego życia*. W każdym razie ważne jest tutaj to pokrewieństwo motywu. Stefanowska zwraca też w swoim artykule uwagę na to, że trup Mickiewiczowski jest kiczowaty, że budował go Mickiewicz z popularnych wyobrażeń i modeli. Tworząc więc swoje cielesny konstrukty Rymkiewicz nie jest wcale tak daleko od mickiewiczowskich pierwowzorów, jak mogłoby się wydawać. Warto przywołać chociażby trupa Sicińskiego z *Popasu w Upicie*. Tak opowiada o nim jeden z bohaterów :

(...) *Trup, klątwą uderzony, dotąd cały stoi;
Ziemia go przyjąć nie chce, robactwo się boi;
Nie znalazłszy na ziemi święconej spoczynku,
Strasząc ludzi, rzec można, wala się po rynku,
Bo go nieraz dziad jaki, uniósłszy z cmentarza,
Wlecze w szabas do karczmy, straszyć arendarza”*

³⁰⁹ *Podniosłem wszystkie zmurszałe całuny leżące w trumnach – oddaliłem wzniosłą pociechę rezygnacji, jedynie po to, by sobie wciąż mówić: - Ach, przecież to tak nie było! Tysiąc radości zrzucano na zawsze w doły grobowe, a ty stoisz tu sam i przeliczasz je. Nienasycony! Nienasycony! Czyż nie dość jeszcze jesteś smutny?*
Adam Mickiewicz, *Utwory dramatyczne*, Wyd. Jubil., Warszawa 1955, t.3, s. 39.

³¹⁰ Zofia Stefanowska, *Duch-powrotnik u Mickiewicza*, Pamiętnik Literacki, 2005, z.4, s. 73, 77.

³¹¹ Tadeusz Komendant, *Dom w Milanówku*, Twórczość 1999, nr 6, s. 109.

*Skończył i drzwi stodoły odemknął. Tam stało
Szkaradne, starożytne nieboszczyka ciało.
Nogi długie i czarne sterczą mu jak szczudła,
Ręce na krzyż złamane, twarz głęboko wchudła.
Oblicze wywędzone brud śmiertelny szpeci
Usta wysute, przez nie ząb gdzieniegdzie świeci³¹².*

Trupy Mickiewiczowskie i Rymkiewiczowskie są jednak sobie pokrewne, wspólne, zespolone ze sobą. Wydaje się, że na te figury trupiego ciała można spojrzeć nie tylko jako na przesilenie się agonu na rzecz odróżnicowanego silnego podmiotu. Jest coś, co pozwala sądzić, że Rymkiewicz nie rozstrzyga tych poetyckich zapasów na korzyść własnego podmiotu. *Jak on ten trup rodzi się i umiera*. Walka nie zostaje zakończona. Albo może nawet w jakimś wspaniałomyślnym geście Rymkiewiczowski podmiot pozwala Mickiewiczowskiemu na istnienie. W *Słowniku literatury XIX wieku* Rymkiewicz opracował hasło „żywy trup”, wprowadzając w nim pewne rozróżnienie między „żywym trupem” a „upiołem”. *Żywy trup* – napisał – *był efektem przekonania całkiem odmiennego* (odmiennego wobec przekonania na temat upiora, który ilustrował sytuację nieoderwania się duszy od ciała po śmierci i pozwalał na jej poznanie). *Kto żyje, a zarazem ogląda siebie jako umarłego, tym samym ma się za kogoś, kto jest podzielony między siebie a siebie. Dzieli się na to, co w nim żyje, i to, co w nim zmarło*³¹³. To wydaje się dobry trop. Zabiegi Rymkiewicza nie są przeprowadzone do końca. On zdaje się utrzymywać swojego mickiewiczowskiego golema nieustannie przy życiu i nieustannie wskazywać mu jego niemoc. Podzielił się w tym stworzeniu między siebie a siebie. Mickiewicz w Rymkiewiczu odzyskał pamięć, ale nie przemówił swoim własnym wyraźnym głosem. Nie wiadomo też do końca, czy golem obdarzony jest umiejętnością mówienia. Rymkiewicz utrzymuje swój mickiewiczowski twór w nieustającym stanie rodzenia, tworzenia, lepienia, przychodzenia na świat. Tu się chyba nic raz na zawsze nie wykluwa. Ale także można powiedzieć i to zdanie również będzie zasadne, że Rymkiewicz utrzymuje swój mickiewiczowski twór w nieustającym stanie umierania, rozkładu, rozpadu, niszczenia. W tomie *Thema regium* zamieszcza Rymkiewicz takie dwa wiersze :

Moje słowa są cielesne Mają łokcie usta

³¹² Adam Mickiewicz, *Wiersze*, Wyd. Jubil., Warszawa 1955, t.1, s. 215.

³¹³ *Słownik literatury polskiej XIX wieku...*, s. 1058.

*Są porośnięte skórą Płynie przez nie krew
(...)
Pęka im serce i z otwartej krtani
Płynie spieniony potok ślina krew i flegma*

I drugi wiersz:

*Moje kości rozwiązane
Moja głowa rozłączona
To jest moja prawa ręka
To jest moja lewa strona
(...)
Kto pozbiera kto zawiąże
Co tak mi się rozsypało
Kto do kości doda słowo
I do słów kto doda ciało³¹⁴.*

Oba wiersze wydają mi się zapisem podobnego stanu. Słowo i ciało jest jednym i utrzymuje się w stanie między życiem a śmiercią, jest możliwością życia i możliwością śmierci. Dla Woźniak-Łabieniec pierwszy z tych wierszy jest zapisem *śmiertelności języka*, drugi zwraca uwagę na *istotny aspekt komunikacji poetyckiej: aby poeta mógł zmartwychwstać w swoim tekście, musi być czytany*, także przez przychodzącego później poetę, to zapewnia ciągłość kultury³¹⁵. Oczywiście tak jest, a jednak czy trzeba wszystkich tych poetyckich zabiegów, aby taki właśnie wniosek zbudować? Bardziej pociągające wydaje mi się myślenie o pisaniu Rymkiewicza, w przypadku tych rozważań o pisaniu Mickiewiczem, jako o utrzymywaniu właśnie takich form golemicznych, trupich – jak powiedziałby sam Rymkiewicz. Rymkiewiczowskie pisanie rozluźnia cielesne granice tekstu. Pisarz bawi się trupem tekstu, tworzy swoje dziwaczne pokraczne formy, pokazując, że granica między życiem a śmiercią nie jest oczywista. Tak chciał romantyzm. Rymkiewicz nie tylko próbuje ożywić Mickiewicza, przybliżając go dzisiejszemu czytelnikowi szczegółowo i niekonwencjonalnie napisaną biografią i nie tylko próbuje go uśmiercić po Bloomowsku ujętą poetycką zazdrością, aby zająć jego miejsce. On utrzymuje ciało Mickiewiczowskiego tekstu w nieustającej żywej trupiości. Zbudował sobie Mickiewiczowskiego golema. Lektura, jaką

³¹⁴ Jarosław Marek Rymkiewicz, *Thema regium...* s.8 i 20.

³¹⁵ Marzena Woźniak-Łabieniec, *Klasyk i metafizyka...*, s. 177, 184-185.

uprawia Rymkiewicz, jest lekturą cielesną, wszystko co dotyczy Mickiewiczowskiego życia, jest tak realne, prawdziwe, namacalne, że staje się właśnie cielesne. To chyba zresztą także cecha poezji Rymkiewicza. Dlatego tak dużo trupów, liszajów, chorób, które toczą krew. Ale także dużo tego ciała, które jest po stronie życia.

Ciało miłosne - aneks

Życiodajnym ciałem jest w *Bakecie* to, które należy do Ksawery Deybel. W swojej recenzji *Baketu* Janusz Węgiełek nazywa Ksawerę Deybel *personifikacją historycznego X, metafizycznej niewiadomej, zmarłą, która nie chce komunikować poprzez magnetyczną maszynę baketu*³¹⁶. Rzeczywiście w opowieści Rymkiewicza księżniczka Izraelska, bo tak nazywana była Ksawera Deybel w Kole Sprawy Bożej, funkcjonuje na zupełnie innych prawach. Zaryzykuję tezę, że Rymkiewicz jest zakochany w Ksawerze. *Dlaczego nie sportretował jej żaden z pamiętnikarzy tamtej epoki? – pyta z rozżaleniem. – Dlaczego nikt nie opisał jej oczu, nosa, kolczyków, sukien i gorsetów? Miała cienki włosy, ale nie wiemy, jaki miały kolor. Czy była brunetką, szatynką? A może była ruda? Płomiennie ruda?* (B,163). Ksawera Deybel jest niewątpliwie w biografii Mickiewicza postacią z materii przypisu, jak w *Żmucie* była nią Karolina Kowalska, a jednak inny jest stosunek Rymkiewicza do tej towianistycznej kochanki. Na nic utyskiwania i próby naprawiania błędów i na nic usprawiedliwiający ton niektórych mickiewiczologów³¹⁷ – Rymkiewicz z Ksawerą Deybel sam ma w *Bakecie* romans. Z lubością przytacza Rymkiewicz relację Dymszy, Litwina, który kuszony był do towianizmu przez Ksawerę. Pikanterii owej relacji dodaje jeszcze fakt, że przytaczana była przez Krasińskiego w liście do Delfiny. *Opowiadał bowiem Dymsha, jak owa panna natchniona księżycowymi nocami długimi wszelakich używała środków, by go doprowadzić do przysięgi na ślepe posłuszeństwo i wiarę zwierzęcą towiańszczyźnie, jak śpiewała i grała, i rozogniała jego wyobraźnię, a potem, nic tym śpiewaniem nie wskórawszy nagle przerzuciła się w opisy najobrzydliwsze, najrozwiązlejsze scen w Petersburgu odbytych*

³¹⁶ Janusz Węgiełek, *Żywi i umarli*, Nowe Książki 1990, nr 10, s. 34.

³¹⁷ *Tendencja Rymkiewicza do poważania tej okrzeplej i wyjątkowo ciemnej legendy, rozdmuchanej przez Boya, zasługuje na szczególną uwagę. Autor „Baketu” słusznie stawia sobie pytanie, czy możliwy byłby romans poety z kobietą rozwiązłą, za jaką uważano Ksawerę w Kole. Jakie mogą być kulisy tego wyjątkowo czarnego epizodu – czy rzeczywiście była to wyrafinowana zemsta prawicy za działalność polityczną poety w okresie Wiosny Ludów? – Bardziej prawdopodobny wydaje mi się inny trop: tej wyjątkowo przykry epizod wywołany został lękiem przed odstępstwem od ortodoksji, zdradą doktryny i obowiązujących konwenansów obyczajowych. Czarna legenda miała w tym wypadku pokazać, do czego prowadzi odstępstwo i do jakiej degrengolady moralnej może dojść człowiek nawet najwybitniejszy. Rzekomy romans Mickiewicza z Ksawerą porażał i zohydzał Mickiewicza-Towiańczyka (Zbigniew Sudolski, *Miłość w życiu Mickiewicza w świetle legendy i prawdy* (Maryla – Karolina – Konstancja – Ksawera), w: *Księga w 170 rocznicę wydania „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza*, red. J. Kolbuszewski, Wrocław 1993, s. 29-30).*

z Turkullem, który chciał ją uwieść, i najrozpuśtniejszymi obrazami starała się Dymśkę usidlić, uwięzić, swego dopiąć, czy tak, czy owak podbić jego serce lub ovladnąć zmysłami. Biedny Dymśka. Ale czy nie chciałbyś, mój czytelniku, znaleźć się tam, na jego miejscu i być kuszony najrozpuśtniejszymi obrazami przez Księżniczkę Izraelską? Zobaczyć Ksawerę, posłuchać Ksawery. Za to dałbym wiele (B,164). Scena erotyczna między Ksawerą Deybel a Sewerynem Piechowskim, zmyślona przez Rymkiewicza, jest z jednej strony misternie utkanym literackim żartem, z drugiej poważnym przyczynkiem do rozważań nad konwencją językową przyjętą przez towarzyszyków. Ale oprócz tych rzeczy jest owa scena jeszcze czymś innym. Rymkiewicz z ogromną miłosną pasją krzyczy do Izraelskiej Księżniczki głosem brata Seweryna: *To nie duch, to ja jestem w tobie, ty wspaniała, cudowna, niebywała dziwko* (B,179). A kiedy rozważa problem wydania Ksawery za mąż za Iwanowskiego, pisze tonem zazdrosnego kochanka: *Czy Księżniczka Izraelska zgodziła się zostać żoną Iwanowskiego? Chciałbym też wiedzieć, jak wyglądał ten Iwanowski. Mały pokurcz, gładko przyлизane blond włosy lepią mu się do czaszki. Błękitne albo beżowe gacie wychodzą górą i dołem ze spodni, bo gacie ma za długie, a spodnie za krótkie. Tasiemki gaci i nogawki spodni ochlapane są błotem. Trochę sepleni mówiąc o reinkarnacji – dusza psechodzi w nowe ciało i łączy się z duszą albo wypycha z niego słabszą duszę – no i oczywiście oblizuje się, myśląc o Ksawerze, o jej białych ramionach i białym karku, który zaraz będzie trzymał spoconą dłońią* (B,181-182).

Rymkiewicz przekracza wszelkie granice, jakie mogłyby dzielić pisarza od opisywanych historii, które mogłyby dzielić biografa od przytaczanych faktów. Jest w jego opisach intensywna bliskość obcowania, nie tylko zresztą w tych opisach cielesnych. Pisząc o swoich bohaterach, używa Rymkiewicz takich słów: ... bywając u nich, rozmawiając z nimi, oglądając ich sobie w Paryżu, w Nanterre (moje podkreślenie), *myśląc o tym, co tam się wtenczas działo, o przypadkach ich życia, o ich namiętnościach, dochodzę do wniosku, że oni błędząc, grzesząc, bluźniąc, przeniknięci historiozoficznym furem, opętani pragnieniem przemiany, która już rychło miała się dokonać i w trakcie której człowiek-zwierzę, człowiek-worek nieczystości miał przeistoczyć się w człowieka-boga, żyli ciekawiej, intensywniej, istotniej, niżli my żyjemy. Erotyka i polityka. Stan oblężenia i kobieta krzycząca w bólach porodowych. Przeprowadzający rewizję agenci policji konfiskują papiery, z których wynika, że dwie dusze mają walczyć o mieszkanie w jednym ciele i popiskuje niemowlę obmywane z krwi w cynowej miednicy. Metafizyczny ryk, kiedy pokurcz w błękitnych gaciach rzuca się na Księżniczkę Izraelską* (B,184).

Zapis Rymkiewiczowski jest tak intensywny, jak intensywne było według niego życie tych XIX-wiecznych bohaterów. Świetnie zastosowałyby się do tego fragmentu wszystkie

Barthesowskie figury, przyjemności tekstu, miłosnego dyskursu, ciała. Rymkiewicz jest zakochany. W *Bakecie* idealną figurą tego stanu jest właśnie Ksawera Deybel, pożądana i odczuwana niezwykle intensywnie. Michał Paweł Markowski analizując doświadczenie ciała w nowoczesnych i ponowoczesnych koncepcjach pisarskich i teoretycznych, doszedł do wniosku, że nowoczesność upodobała sobie ciało przedstawione, przeniesione w przestrzeń sensu poprzez przedstawienie. W ten sposób uniknęła dotykania ciała, doświadczenia go. Ponowoczesność pochyla się nad utratą takiego ciała, ale tak naprawdę pogłębia tylko ów brak. Swoją referat kończy Markowski takimi słowami: *by przybliżyć nieco doświadczenie ciała, należałoby teraz próbować wypracować całkiem nowy język, obcy zarówno nowoczesnej tezie o całkowitej przedstawialności ciała, jak i ponowoczesnej tezie o jego nieprzedstawialności. By to jednak zrobić, należałoby na nowo prze-myśleć, na nowo przepisać zarówno kategorie ciała, jak i kategorie doświadczenia*³¹⁸. Nie wiem, czy twórczość Rymkiewicza może być taką próbą, w każdym razie semantyzacja ciała, jaka w niej następuje, nigdy nie odbywa się kosztem umniejszenia owego ciała, odrzucenia go. Przekształcenie, któremu ulega ciało, nie jest zupełne, nie jest całkowite. Odsyłając do czegoś poza sobą, pozostaje jednak właśnie ciałem. Rymkiewicz wkłada wiele wysiłku, aby palone trupy czy kawałkowane zwłoki, oprócz odsłaniania tajemnicy bytu, czy może raczej, jak powiedziałby pewnie sam Rymkiewicz, oprócz wskazywania owych tajemniczych miejsc w bycie, pozostawały także właśnie obrzydliwymi kawałami mięsa. Ciało Ksawery Deybel, które kusi i fascynuje, pozostaje jednak ciałem dziwki wydanej w lepkie łapy pokurcza, pozostaje także nieco kuriozalnym obiektem w bieli, dla którego Piechowski w wynajętym pokoiku szykuje tanie szampańskie wino. Michał Paweł Markowski, analizując słynną *Padlinę* Baudelaire'a, pokazuje zabiegi, dzięki którym poeta nadawał znaczenie i sens pozbawionemu sensu ciała i w jaki sposób przenosił je w duchową przestrzeń³¹⁹. Szokujący opis rozkładających się szczątków był jednak pretekstem do przepisania ich w sensotwórczą refleksję, w metafizyczny obraz. Rymkiewicz tego nie robi. Potworności ciała nie towarzyszy żadna sublimacja. Przynajmniej żadna, która na poziomie naszej recepcji byłaby uchwytna. Brzydkie, pokryte liszajami wstrętne ciało nie wchodzi w żaden upiększający, wysubtelniający kontekst. Przeciwnie, Rymkiewicz dąży do tego, aby zarysować mu jak najintensywniej ogłupiałe, oszalałe otoczenie.

³¹⁸ Michał Paweł Markowski, *Nowoczesność: ciało niedoświadczone*, w: *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2002, s. 90.

³¹⁹ Tamże, s. 79-80.

Czasem pojawia się pytanie, czy Rymkiewicz panuje nad materią swojego pisarstwa, czy nie pozwala po prostu mnożyć się zdarzeniom, słowom, opowieściom. Czy nie puszcza w ruch swojej pisarskiej maszyny i nie wkłada w nią po prostu coraz to nowych informacji spisanych ze swoich rozlicznych fiszek. Czy w końcu nie rządzi tym pisaniem samo życie, które przecież nie musi tłumaczyć się z własnej przypadkowości, bezsensu, tajemnic. Czy jest Rymkiewicz demiurgiem swojego pisania czy szaleńcem, który pisaniu towarzyszy? Zdaje się, że właśnie przypomina owego pochylonego nad szczątkami Tulpa. Chociaż Tulp czynił w ciele w skupieniu i w imię poznania. Może przypomina więc Pelikana, który upaja się własnymi gracyjnymi ruchami i po występie kłania publiczności. Rymkiewicz lubi przecież takie przebieranki. A może jest Frankensteinem pochłoniętym swoją wizją i nieświadomym do końca działaniom jakich mocy podlega. Chociaż zdaje się, że Rymkiewicz doskonale wie o sile, z którą się mierzy. Jest więc przede wszystkim twórcą golema. Ma w dłoniach tajemnicę, nad którą być może nie zdoła zapanować. Metafora *baketu* jest niezwykle trafna – nie wiadomo, jak potoczą się zdarzenia, kiedy opiłki zaczną wirować w wielkiej kadzi. Nie jestem więc do końca przekonana, czy z mickiewiczowskich zmagania tej części wychodzi jakaś klarowna sytuacja, czy agon, jak chce Anna Kałuża, kończy się wytworzeniem mocnego odróżnicowanego podmiotu. Czy nie jest raczej tak, że wszystko trwa właśnie w nieustającym wykluwaniu się, obumieraniu. W tej podwójności kuriozalnego ciała, które nie umie przybrać na trwałe żadnej formy. Steiner, komentując myśl Blooma dotyczącą lęku poety przychodzącego później, pisze: *Jak jeszcze zobaczymy, w gęstej sieci tych związków, spotkań w teatrze cieni, nie zabraknie też „lęków”, ale w o wiele większym stopniu celebrytuje się tu tajemnicę wspólnego poczęcia. (...) Owo poszukiwanie alternatywnych wcieleń, jakkolwiek niepewne byłyby jego źródła i jakkolwiek błąkałaby się dusza w owym „ciemnym lesie”, to miłość nielekająca się żadnego ryzyka. Okazuje się ostatecznie, że gramatyki twórczości są gramatykami erotyki*³²⁰. To słowa, które dotyczyły narratora Wergiliusza w *Boskiej Komedii*. A zatem jest lęk i jest miłość, która się nie lęka. W *Bakecie* bierze górę miłość. Nie rodzi się tu żadna konkretna postać, potomek nie dostaje kształtów. Ale trwa tu niezwykła łączność, miłosny uścisk. Jest nieustanne budzenie martwych. Może wcale nie lęk przed wpływem poprzednika rządzi tu Rymkiewiczowskim pisaniem, a lęk przed jego śmiercią, stąd to osvajanie trupich szczątków, osvajanie chromych ciał, w końcu erotyzacja ciała Ksawery

³²⁰ George Steiner, *Gramatyki tworzenia. Na podstawie wygłoszonych w roku 1990 wykładów imienia Gifforda*, tłum. J. Łoziński, Poznań 2004, s. 81.

Deybel, którą przecież Mickiewicz kochał ³²¹. Ale nie można zapominać, że lęk przed jego śmiercią, jest tożsamy z lękiem przed własną śmiercią. Następca umiera z poprzednikiem – stanowią jedno poetyckie ciało. Jakby właśnie trwała walka o wspólne bycie, w szaleństwie, w chaosie, w niepewności. Rymkiewicz nie dopuszcza do śmierci Mickiewicza, bawi się trupimi szczątkami, tworzy, zamyka w nowym ciele. Co to daje? Gwarantuje jemu samemu życie. Skoro zapanował nad śmiercią, sam może żyć. We *Fragmentach dyskursu miłosnego* Barthes rozważa fragment, kiedy Werter słucha rozmowy Lotty na temat umierającego człowieka. Rozmowa prowadzona jest w lekkim tonie, *paplanina* – powie Barthes. Werter odczuwa przerażenie, że jego zniknięcie, jego śmierć po pewnym czasie również zostanie ujęta w taki właśnie ton. *Z miłości, z obłądnego wyniesienia w Zależność (potrzebuję innego absolutnie)*, wynurza się okrutnie układ przeciwny: *nikt nie potrzebuje mnie naprawdę* ³²². W paplaninie Rymkiewicza jest inaczej. Dopiero ona przeciwstawiona zimnemu naukowemu pisaniu, odsłania ogrom straty. Ludzkiej. Ale i tu można zrozumieć lęk Wertera. Rymkiewiczowska paplanina, gadanina jest próbą nieuznania śmierci, ratowania, utrzymywania przy życiu. To dzięki paplaninie może Rymkiewicz napisać: *bywając u nich, rozmawiając z nimi, oglądając ich sobie w Paryżu, a Nanterre...* Paplanina zezwala na taką właśnie bliskość. Paplanina na temat ciała, które nie umiera, dopóki daje się jeszcze kroić, kochać i przemieniać w nowe formy.

³²¹ Ksawera została kochanką Mickiewicza. Nie wiadomo, kiedy to się stało, gdyż dzieci poety, zwłaszcza córka Maria, ale syn Władysław także, dołożyli wszelkich starań, aby zatrzeć ludy Deyblówny w życiu ich ojca. Najprawdopodobniej już w 1842 roku doszło do tego związku, który trwał, jak sądzi Krzysztof Rutkowski, około dziesięciu lat. Właściwie połowę czasu istnienia małżeństwa Mickiewiczów. Urodziła mu co najmniej jedno dziecko (córkę). Sytuacja ta zmusza do postawienia pytania o podstawy tego związku, który mimo napięć, zawirowań (mąty, w jakie wpadała siostra Ksawera) i rozstań wykazał zdumiewającą trwałość. Właściwie można by powiedzieć, że przez długi czas Mickiewicz miał dwie żony. Tę ślubną, trochę z przypadku, i tę z wyboru – Ksawerę (Alina Witkowska, *Celina i Adam Mickiewiczowie*, Kraków 1998, s. 129-130).

³²² Roland Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przekł. i posłowie M. Bieńczyk, wstęp M. P. Markowski, Kraków 1999, s. 271.

ROZDZIAŁ TRZECI

APOKALIPSA ROMANTYCZNEJ WYOBRAŹNI

(*DO SNOWIA I DALEJ...*)

Wydany w 1996 roku tom *Do Snowia i dalej...* kończy Mickiewiczowski cykl, chociaż nie był pomyślany jako ostatni. Jednak zapowiadana część, *Na Judahu skale* planowana jako ostatnia, nie ukazała się.

Książka *Do Snowia i dalej...* dzieli się na dwie części – pierwsza nazywa się *Od Płużyn*, druga *Do Snowia*. W ten sposób już nawet gra tytułów zaznacza to, co w książce będzie najważniejsze – to co nieuchwytnie, skrywające, co istnieje w owym tajemniczym „pomiędzy” – Płużynami a Snowiem oraz w tym „dalej...”, którego kierunku nie sposób dociec.

Od Płużyn...

Płużyny to folwark położony nad jeziorem Świteż, który należał do Wereszczaków. Jego ostatnim właścicielem z tej rodziny był brat Maryli, niezwykle ceniony przez Mickiewicza Michał Wereszczaka, który jest głównym bohaterem pierwszej części *Do Snowia i dalej...*

*Mickiewicz był w Płużynach na początku lat dwudziestych może nawet kilkakrotnie – pisze Rymkiewicz – wcześniej zaś, w roku 1817 lub 1818, spędzał tam wakacje Tomasz Zan i zapewne to on właśnie zarekomendował tę miejscowość przyjacielowi. Z pobytów Mickiewicza w Płużynach dobrze poświadczony jest tylko jeden, ten w roku 1821. Jest o nim mowa w liście, który Mickiewicz napisał do Jana Czeczota w Tuhanowiczach około 25 lipca/6 sierpnia: „pojedziem w puszcę nad Świteż do małego folwarczku na dni kilka, będziem jeździć po lesie i dumać”*³²³. Życie w Płużynach z jeżdżeniem po lesie i dumaniami idealnie wpisywało się więc w romantyczny paradygmat stylu zachowań. I Rymkiewicz świetnie wykorzystuje romantyczność tej przestrzeni. Owo „dumanie”, które w liście Mickiewicza mogło być swoistą stylizacją, przywołaną na potrzeby listu jednego romantycznego poety do drugiego, staje się w książce Rymkiewicza zapisem prawdziwego, dogłębnego rozmyślenia, zanurzenia w myśl, medytacji. Rymkiewicz z powagą romantycznego filozofa przygląda się istnieniu w Płużynach, gdzie życie przenika się z literaturą. Płużyny bowiem są miejscem, które odcisnęło silne piętno na literaturze – stanowią kontekst dla *Ballad i romansów*. Trzy

³²³ Mickiewicz. *Encyklopedia...*, s. 408.

„akwaticzne” ballady – *Świteż*, *Świtezianka* i *Rybka* dzieją się w płużyńskiej przestrzeni, nad jeziorem Świteż. Rymkiewicz wykorzystuje więc tę literacko-realną dwuznaczność opisywanego miejsca i geografia terenu zaczyna się tu przenikać z geografią tekstu. Istnienie Płuzyn jest tajemnicze. Trudno powiedzieć, czy istnieją same dla siebie, w swym obecnym konkretnym kształcie, czy są raczej ze względu na dawną tam obecność Mickiewicza, który w dodatku zauważył w nich coś, czy poczuł coś, co zaowocowało literaturą. Są więc miejscem konkretnym, realnym, dzisiejszym, ale ich zadaniem jest przede wszystkim przywołanie przeszłej ulotności, nęcenie wyobraźni, inspiracja, drażnienie poszukiwacza śladów prawdziwej romantycznej egzystencji. Oczywiście taki obraz świata nie jest wiernym zapisem tego, co niestrudzony badacz Mickiewiczowskiej biografii odkrył, wyczytał czy zaobserwował. Stanowi raczej kolejną odsłonę owej wielkiej mickiewiczowskiej wizji, która nosi znamiona spotkania z wyobrażonym. A przecież, choć w pewnej części składa się ze zmyśleń, nie można nazwać jej zmyśleniem. Jest odkrywaniem romantycznego świata, tym razem mocniej niż w poprzednich książkach cyklu, w jego eterycznym, duchowym wymiarze.

Płuzyny – pisze Rymkiewicz – *całą swą sławę w języku polskim zawdzięczają jednemu wersowi ze „Świtezi” – „Do Płuzyn ciemnego boru” – a poza tym, że na początku lat dwudziestych wieku XIX był tam bór ciemny, nic już niemal o nich nie wiadomo* (DS,24). To „nie wiadomo” jest oczywiście dla Rymkiewicza najlepszym punktem wyjścia do prowadzenia badań. Co jednak najciekawsze, odtwarzając historię folwarku lub odnajdując strzępki wiadomości na temat jego właścicieli, biograf Mickiewicza przemycił słowa, które zachęcają do przywołania bardzo konkretnego kontekstu filozoficznego. Pisze tak: *Historia Płuzyn kończy się zatem dla nas w roku 1859, a co było dalej, kto mieszkał i kto bywał w ciemnym borze (w prześwicie ciemnego boru, gdzie na jaw wychodzi istnienie – podkreślenie moje), nie wiadomo* (DS,29). Swoje badania nad historią miejsca i jego mieszkańców, a właściwie nad opustoszałym polem, które po Płuzynach pozostało, kończy zaś rozważaniami: (...) *Rafał Ślizień (...) w artykule „U kolebki wieszczka” zapisał to w jednym zdaniu (pewnie nie najlepiej skonstruowanym, ale może dlatego tak przejmującym): „Płuzyny, ongi należały do Wereszczaków, a teraz już leżą wśród pól”. Na tym zdaniu kończy się historia ciemnego boru: duchy, z wędkami na ramieniu idą od jeziora (w botfortach? czy na bosaka, spodnie zawinięte poniżej kolan?), ale którędy pójdą, jeśli nie ma już tej ścieżki, tych chaszczy, tej przesieki, tej przecinki? „Ktokolwiek będziesz w nowogródzkiej stronie” i zaraz potem: „Do Płuzyn ciemnego boru”. Ale nie ma tam ciemnego boru i nie ma w nim prześwitu, który nazywał się Płuzyny. Jest puste pole, nad nim puste niebo: jawność, w której nic się nie objawia. W której objawia się to, co się nam słusznie należy: nic* (podkreślenia moje, DS,30).

Ciemny bór Płuzyn skrywa już na zawsze świat młodego Mickiewicza i świat, w którym rodziły się *Ballady i romanse*, przestrzeń romantycznej wyobraźni, która na chwilę coś odkrywa i właśnie w tym momencie wydaje się na coś wskazywać. Rymkiewicz wielokrotnie bowiem zwraca uwagę, że w swoich utworach Mickiewicz więcej ukrywa niż opisuje, że romantyczne ballady mówią więcej niż mówi ich tekst³²⁴. Rymkiewicz więc tak pisze swoją książkę, aby ta chwila odkrywania i moment wskazywania zostały wydobyte. Aby w owym prześwicie jego pisanego, mrok boru stał się leśną przecinką. Terminy te dobiera oczywiście z ogromną starannością. Nieprzypadkowe są przecież owe „prześwity” i „przecinki”. W sposób wyraźny odsyłają one do filozofii Heideggera, która może wyznaczać kontekst interpretacyjny.

Prześwit leśny – pisze Heidegger – spostrzegamy na tle gęstego lasu, zwanego dawniej Dickung. Rzeczownik Lichtug pochodzi od czasownika lichten (przerzedzać, rozjaśniać). Przymiotnik licht (przerzedzony, rzadki, jasny) jest tym samym słowem co leicht (lekki). Etwas lichten oznacza: uczynić coś lekkim, wolnym, otwartym, na przykład: uwolnić w pewnym miejscu las od drzew. Wolna przestrzeń, jaka w ten sposób powstaje – to prześwit. Das Lichte w sensie czegoś wolnego i otwartego nie ma nic wspólnego ani językowo, ani rzeczowo z przymiotnikiem licht użytym w znaczeniu hell (jasny). Tę różnicę między Lichtug (prześwitem) a Licht (światłem) trzeba mieć na uwadze. Zapewne istnieje możliwość rzeczowego związku między światłem a prześwitem. Światło może mianowicie wpaść w prześwit, w jego otwartą przestrzeń, wyzwalać w nim grę jasności i mroku. Nigdy jednak światło nie tworzy dopiero prześwitu – odwrotnie, zakłada go. Prześwit, otwarta przestrzeń, daje jednak wolne pole nie tylko jasności i mrokowi: tu także dźwięk rozbrzmiewa i cichnie, dźwięczy i ginie. Prześwit jest otwartą przestrzenią dla wszystkiego, co pojawia się i znika³²⁵.

Badacze zwracają uwagę, że termin Lichtug, czyli prześwit, jest jednym z najważniejszych w koncepcji Heideggera³²⁶ i oczywiście wie o tym doskonale sam Rymkiewicz³²⁷.

³²⁴ Dlatego właśnie – muszę to tutaj wtrącić – tak lubię „Ballady i romanse”, a szczególnie te spośród nich, co rozgrywają się nad brzegami Świtezi: czytając je można się domyślać różnych rzeczy, o których nie ma w nich mowy (choć mogłaby być), a Mickiewicz tak je jakoś dziwnie skonstruował, abyśmy bez wyrzutów sumienia (że naruszamy integralność dzieła literackiego) mogli się puszczać na takie domysły (DS,9).

³²⁵ Martin Heidegger, *Ku rzeczy myślenia*, przeł. K. Michalski, J. Mizera, C. Wodziński, Warszawa 1999, s. 90.

³²⁶ Okazuje się więc, że dla Heideggera pytanie o prawdę jest drugą stroną pytania o bycie. W jego ujęciu oba pytania skierowane są ku temu samemu – ku stoczeniu się, ku byciu jako niekrytości... Kwestia stosunku między poszukiwaniem prawdy a poszukiwaniem sensu bycia znajduje w ten sposób rozwiązanie: możemy myśleć prawdę – powiedziałby Heidegger – wtedy tylko, gdy usiłujemy myśleć bycie samo. Tylko wówczas ujmujemy zjawisko prawdy u źródeł, gdy próbujemy pomyśleć ów p r z e ś w i t (die Lichtung), który stwarza możliwość pojawienia się czemukołwiek.

P r z e ś w i t, oto jeszcze jedno słowo – obok „istoczenia się” i niekrytości – nazywające bycie i prawdę zarazem.(...) Prześwit – w ujęciu Heideggera, jako „akt stoczenia się niekrytości” – nie pochodzi więc, jak by się na pierwszy rzut oka zdawało, od światła, lecz odwrotnie – to światło jest możliwe dopiero dzięki niemu.

Przy powierzchownej lekturze może się wydawać, że ten właśnie kontekst filozoficzny jest wymuszony przez autora Mickiewiczowskiej biografii. Umieszczenie w analizie przestrzeni Płuzyn słów odsyłających do Heideggerowskich prześwitów i leśnych przecinek, jawi się jako nadużycie, skoro Płuzyny zaistniały w historii rodzimej literatury dzięki frazie, która połączyła je z *ciemnym borem*. A przecież ciemny bór uniemożliwia przedostawanie się światła, prześwit w ciemnym borze jest niemożliwy. Jak więc uznać Płuzyny za miejsce, które będzie wydobywało na jaw prawdę? W kolejnych wersach ballady Mickiewicz tę ciemność boru podkreśla:

*Świtez tam jasne rozprzestrzenia łona,
W wielkiego kształcie obwodu,
Gęstą po bokach puszcza oczerniona,
A gładka jak szyba lodu.*

A jednak już tu pojawia się nieco światła dzięki jezioru - Świtez rozprzestrzenia jasne łona, chociaż puszcza wokół wciąż jest gęsta. Odnajdujemy więc u Mickiewicza „ciemny bór” i „gęstą puszcę”, które mogą zniechęcać do wiary w filozoficzne prześwity. Trzeba jednak dalej cierpliwie i wnikliwie czytać balladę Mickiewicza, aby uwierzyć, że Rymkiewicz nieprzypadkowo umieszcza ten właśnie kontekst. Otóż, kiedy w utworze pojawi się córka Tuhana, aby opowiedzieć dzieje zatopionego miasta, które nosiło imię Świtez, wypowie takie słowa:

*Świtez, i w sławne orężem ramiona,
I w kraśne twarze bogata,
Niegdyś od książąt Tuhanów rządzona
Kwitnęła przez długie lata.*

Heidegger odwraca więc zwykły w potocznym myśleniu stosunek: to nie światło jest źródłem rozjaśnienia czegoś – właśnie rozjaśnienie jest bardziej pierwotne od światła.

Podsumujmy: „Zwrot” w rozwoju myśli Heideggera – zwrot, którego świadectwem jest traktat „*Vom Wesen der Wahrheit*” – pozwala poprowadzić analizę prawdy jeszcze o krok dalej. Miarą wolności jest bowiem bycie jako takie; wolność możliwa jest tylko w jakiejś wolnej przestrzeni, w jakiejś niekrytości, w prześwicie – którym jest bycie jako takie. To bycie jest więc prawdą w sensie pierwotnym. Czy inaczej: właściwą treścią pytania o prawdę jest pytanie o bycie (Krzysztof Michalski, *Heidegger i filozofia współczesna*, Warszawa 1978, s. 231-232).

³²⁷Rymkiewicz, komentując myśl św. Pawła, przywołuje termin Heideggera: *die Lichtung*. Prześwit, przecinka, przesieka, może polanka w lesie, przerzedzony las. Ale i najgłębsze miejsce w lesie, takie, do którego z trudem docieramy. Trochę światła w miejscu najgłębszym, najciemniejszym. Ale nie prowadzi tam żadna droga i żadna droga stamtąd nas nie wyprowadzi (Jarosław Marek Rymkiewicz, *Przez zwierciadło*, Kraków 2003, s. 11).

*Nie ćmił widoku ten ostęp ponury;
Przez żyzne wskrós okolice
Widać stąd było nowogródzkie mury,
Litwy naonczas stolicę*³²⁸.

A zatem kiedyś, za szczęśliwego panowania Tuhana, leśny ostęp nie ćmił widoku, a mury Nowogródka widoczne były ze Świtezi. I tu jest właśnie ów prześwit. Kiedyś było widać. Dawniej przestrzeń otwierała się. Ten fragment staje się bardzo znaczący. Tym obrazem pokazuje Mickiewicz, a za nim jego wierny badacz, że tak samo, jak niegdyś prześwietlona i widna była okolica Świtezi, sięgająca aż pod szacowne nowogródzkie mury, tak i przeszłość może rozbłysnąć, przeświecić się na moment słońcem i ukazać w pełni w opowieści Tuhanowej córki. Te prześwity ukazują się na kilku poziomach – oto przeświecały kiedyś przez las mury Nowogródka, prawda o tym prześwieca przez opowieść topielicy, a i ona sama, ukazując się odważnym badaczom wodnej głębin w nieskazitelnej bieli, zdaje się rozbłyskiwać na moment blaskiem innego zupełnie świata (*Twarz miała jasną, usta jak korale / Włos biały skąpany w wodzie*). Nawet kwiaty, których postać przybrały mieszkanki miasta, białe kwiaty, które prosty lud nazywa „cary”, są jakimiś świetlnymi punktami na powierzchni jeziora i na powierzchni opowieści. Na to tajemnicze światło białych kwiatów zwraca uwagę Marta Piwińska: (...) *białe kwiaty, które rosną tu niby wcielone znaki mirum w całej jego ambiwalencji, których znaczenia można dociekać w nieskończoność. (...) Bo te białe kwiaty Mickiewicza wydają mi się i bardziej tajemnicze, i bardziej niesamowite niż słynny niebieski kwiat romantyzmu niemieckiego*³²⁹.

Być może więc jakaś prawda Mickiewiczowskiego istnienia może ukazać się, rozbłysnąć w gęstej narracji Rymkiewicza? Na tę właśnie chwilę będzie czekał biograf, delikatnie rozsuwając gałązki swojej opowieści.

Prześwit Płużyn wśród „ciemnego boru” z ballady Mickiewicza staje się taką przestrzenią, w której byt może ukazać się, zamigotać w nieskrytości. „*Lumen naturale*” w człowieku, jak to się ontycznie obrazowo powiada, nie oznacza nic innego, jak właśnie egzystencjalno-ontologiczną strukturę tego bytu, to, że „*jest*” on w taki sposób, by być swym „*tu oto*”. Że jest on „oświecony”, oznacza: oświecony w sobie samym „jako” byciu-w-świecie, i to nie przez

³²⁸ Adam Mickiewicz, *Wiersze*, Wyd. Jubil., Warszawa 1955, t.1, s. 108, 111.

³²⁹ Marta Piwińska, *Koloryt uczuć, klimat wewnętrzny, topografia wyobraźni w cyklu „Ballad i romansów”*, w: *Wolny myśliwy. Osiem prób czytania Mickiewicza*, Gdańsk 2003, s. 47.

*inny byt, lecz tak, iż on sam jest prześwitem. Tylko tak egzystencjalnie oświeconemu bytowi coś obecnego staje się w świetle dostępne, w mroku skryte. Jestestwo już z natury przynosi ze sobą swe „tu oto”, a bez niego nie tylko nie jest ono faktyczne, ale i w ogóle nie jest bytem o tej istocie. „Jestestwo jest swą otwartością”*³³⁰. Płużyny wybiera sobie Rymkiewicz na zilustrowanie owej otwartości. Wyczuwa w tej przestrzeni taką możliwość. Traktuje tekst Mickiewiczowskiego życia tak, jak badacze jego poezji czytali teksty ballad. O kwiatach, na których tajemną moc zwracała uwagę Piwińska, tak pisze Kazimierz Cysewski, przywołując je jako odwołania do *regionalnej aktualności, do realnej rzeczywistości słuchaczy*:

*„Choć czas te dzieje wymazał z pamięci,
Pozostał sam odgłos kary,
Dotąd w swych baśniach prostota go święci
I kwiaty nazywa cary.”*

Jeszcze raz wskazują one, że opowiedziane zdarzenia, choć wydawałoby się nieprawdopodobne, choć wydawałoby się związane ze światem opartym na innych prawach, mają związek z otaczającą rzeczywistością, mają „przejścia”, „łączniki”, ślady; pozostawiły znaki, które jednak umieć trzeba właściwie odczytać, bowiem w przyrodzie, „w całym świecie obiektywnym utajony jest pierwiastek wewnętrzny, duchowy. Przyroda – mówi Novalis – jest obróconym w kamień zaczarowanym miastem. Jej duchowość niejako skamieniała.” (W. Erich, *Romantyzm a świadomość nowoczesna*. Przeł. M. Łukaszewicz. *Pam. Lit* 1978, z. 3, s. 295)³³¹. Jako komentarz do Mickiewiczowskiej ballady słowa Novalisa zyskują szczególny kontekst. Kwiaty rzeczywiście zwracają uwagę na obrócone w kamień zaczarowane miasto Świteż, które dzięki Bożej interwencji zapadło się pod ziemię i utworzyło jezioro o tej samej nazwie.

Historia jeziora Świteż i tego, co może ono ukrywać, wydaje się niezwykle tajemnicza. Brat Mickiewicza, Aleksander, opowiadał o ludowych śpiewach niańki Horbatowskiej, których chłopcy słuchali w dzieciństwie. Lista tematów owych pieśni, które wspomina Aleksander Mickiewicz, jest tak zbieżna z tematami ballad Mickiewicza, iż można podejrzewać, że brat poety raczej zaczerpnął je z romantycznych wierszy niż z archiwum pamięci dzieciństwa (DS,87-88). *Ale interesuje mnie – pisze Rymkiewicz – nie tyle legendarne istnienie miasta – choć to też ciekawe – ile jego istnienie realne: czy dysponujemy jakimiś świadectwami mówiącymi, że tam, gdzie chłopci Wereszczaków ciągnęli skrzydła niewodu, stało kiedyś miasto? (...) Takie świadectwo mogłoby też świadczyć, że Michał Wereszczaka, gdy kazał (za*

³³⁰ Martin Heidegger, *Bycie i czas*, przeł., przedmową i przypisami opatrzył B. Baran, Warszawa 2005, s.171.

³³¹ Kazimierz Cysewski, *O „Balladach i romansach” Adama Mickiewicza*. *Interpretacje*, Słupsk 1987, s. 57.

namową przyjaciela swego, Mickiewicza) rzucać sieci w głębinie Świtezi, szukał tam czegoś konkretnego: polów w realnej, a nie fantastycznej topieli i chcemy z niej wyłowić coś, co istnieje niewątpliwie, a nie coś, co tylko wydaje się istnieć (DS,86-87). Powołuje się więc Rymkiewicz na badania archeologiczne prowadzone w XIX wieku, które wskazują na istnienie pewnych (niepewnych) form miejskich – kamiennych odłamków, ewidentnie oszlifowanych ludzką ręką, śladów grobli. Wszystko oczywiście raczej podsyca wyobraźnię niż daje pewność. Te fragmenty, strzępki, raczej zostawiają ślad niż wskazują drogę. Czy cudowny świat opowieści dzieciństwa o zatopionych królestwach, daje się potem odnaleźć w prawdziwym życiu? Czy badając kamienne ulice nieistniejącego miasta badamy rzeczywiście najgłębsze pokłady poetyckiej wyobraźni Mickiewicza, bo zrodzonej w dzieciństwie ³³²? W tym kontekście metaforyczna wydaje się opowieść, którą zanotował Stanisław Stankiewicz, etnograf, zbierający ludowe podania. *Dziewczęta z Miratycz lub Płużyn* – streszcza opowieść Stankiewicza Rymkiewicz – *przychodzą nad jezioro i znajdują na brzegu mały kłębek nici. (...) Końca nitki, która wychodzi z kłębka nie widać, koniec zanurzony jest w wodzie. Dziewczęta zaczynają zwijać nitkę: kłębek coraz większy. Wreszcie widać koniec nitki, a na końcu co? Miasto, mury i baszty, baniaste kopuły cerkwi, na nich prawosławne krzyże. Wszystko to na jednej nitce. Przerażone dziewczęta wypuszczają kłębek, nitka rozwija się, znika w wodzie* (DS,99). Po raz kolejny w interpretacji eseju Rymkiewicza pomocna okazuje się metafora nici, cieniutkiego sznureczka, dzięki któremu utrzymywać można kontakt z przeszłością. Śladu, który zaprowadzić może do dawnego Mickiewiczowskiego świata, który skrywa się przecież pod powierzchnią zdarzeń, nawiniętych na jakiś tajemny ukryty kłębek. Należy tylko odnaleźć to miejsce, które znalazły mieszkanki Płużyn, miejsce, w którym widać końcówkę nici. Dziewczęta z legendy były zaskoczone tym, co je spotkało, pisarz natomiast wie, że przedstawiona w balladach rzeczywistość ma swoje, jak pisał w cytowanym fragmencie Cysewski, „przejścia”, „łączniki” i „ślady”. To właściwie innymi słowami ujęta intuicja istnienia w tej opowieści prześwitu.

Płużyny są miejscem, w którym mieszkał w czasie wakacji Mickiewicz, i o którym po latach wspominał z wielką czułością. Ich atrakcyjności sprzyja fakt, że to płużyńskie Mickiewiczowskie istnienie było niezwykle migotliwe, bo tak naprawdę nie wiadomo, ile

³³² Pięknie pisze o tej koncepcji Joanna Papuzińska: „Zatopionym królestwem” można by właściwie nazwać całą przestrzeń doznań literackich dzieciństwa, które, opadając na dno pamięci – czy też może niepamięci – odciskają ślady na naszych upodobaniach i uczuciach, na sposobach przeżywania literatury, sztuki, piękna (Joanna Papuzińska, *Zatopione królestwo. O polskiej literaturze fantastycznej XX wieku dla dzieci i młodzieży*, Łódź 2008, s. 11).

razy poeta Płuzyny odwiedził, co dokładnie robił, czy widywał Marylę Wereszczakównę. Skoro jednak w 1844, wspominając młodzieńcze letnie pobyty u Wereszczaków, mówił Mickiewicz Chodźce: „Całe noce w lasach, nad jeziorami”³³³, świadczy to o trwałym miejscu owych nocy w pamięci poety. Oczywiście jednak najbardziej pobudzają wyobraźnię narodzone z tamtych zapatrzeń ballady. Co ciekawe ich przestrzeń jest tak samo nieokreślona, jak dla dzisiejszych czytelników realne Płuzyny. To chyba pociąga Rymkiewicza tak bardzo. Choć on, dzisiejszy czytelnik ballad i życia Mickiewicza, ma przed oczyma zupełnie inny krajobraz niż musiał mieć romantyczny poeta, w pewnym sensie dzisiejsze i dawniejsze widzenie tych miejsc jest zbieżne. Oczywiście tajemniczość Płuzyn podsycana jest zagadkowością przestrzeni opisanej w *Balladach i romansach*, ale i ubóstwem źródeł na temat dawnej siedziby Wereszczaków, którą Rymkiewicz umiejętnie wykorzystuje, czyniąc świat ballad bliższym poprzez tajemne pokrewieństwo niewiedzy. Coś się w owych Płuzynach wydarza, istoczy, pojawia i skrywa. Ciemny bór staje się na chwilę przerzedzony, jakby w czytaniu Rymkiewiczowskim, w jego empatycznym widzeniu, poprzez leśną przecinkę zaczynało się przedzierać światło. Zaczynała się wyłaniać prawda na temat Mickiewiczowskiego istnienia, na temat tekstu ballady, prawda objawianego przez romantycznego poetę świata. Oczywiście nie chodzi tu o uzyskanie skończonej, jednoznacznej odpowiedzi, chodzi o śledzenie owej gry istoczeń, w której migotliwości pojawia się możliwość chwilowego ujrzenia, literackiej epifanii. *Istota prawdy – pisze Monika Bakke, komentując myśl Heideggera – polega więc na prawdzie istoczenia się, a prawda i nie-prawda, jak i odkryte i zakryte, nie są przeciwieństwami w prostym rozumieniu, ale raczej wzajemnie się przenikając, dopełniają się. (...) „bycie potrzebuje człowieka”, który stojąc w jego prześwicie jest podobnie konstytuującym się, zakrywająco-odkrywającym, obecnym i nieobecnym zarazem. Zakrywające ciało właściwie odkrywa – a zatem staje się przezroczyste (moje podkreślenie), po to, by zupełnie zmatowieć (zawoalować się sobą samym)*³³⁴.

W rozprawie Moniki Bakke pojawia się niezwykle ważna kategoria przezroczystości, opisująca sposób widzenia ludzkiego ciała, któremu do tej pory jako cechę dystynktywną przypisywano raczej matowość – biorąc pod uwagę trud jego przeniknięcia, jego tajemniczość, niepoznawalność. Tymczasem w ujęciu Bakke stało się znakiem owej egzystencjalnej gry w zakryte-odkryte, *pewnego rodzaju możliwości dotarcia lub zaistnienia innego, a zatem może jest więc ono pewnego rodzaju prześwitem lub bytem swoiście*

³³³ Mickiewicz. *Encyklopedia...*, s. 408 i DS, 26.

³³⁴ Monika Bakke, *Ciało otwarte*, s. 127.

przezroczystym?³³⁵. Sztuka współczesna chętnie się do tej kategorii odwołuje, widząc w przezroczystości nowe możliwości poznawcze³³⁶. I nie chodzi już tylko o takie myślenie wyłącznie o ludzkim ciele, ale szerzej – idea przezroczystości staje się właśnie realizacją Heideggerowskiej nieskrytości³³⁷.

Ten rodzaj przezroczystej niekrytości obecny jest w eseju Rymkiewicza. Bowiem obok prześwitu w „czarnym borze” niemal obsesyjnie pojawia się w jego książce przezroczystość jeziora Świteż, przezroczystość zagadkowa i fascynująca, jakby była ona znakiem zupełnie innej, objawiającej się na przekór logice, rzeczywistości.

Przezroczystość Świtezi. Przeczytałem kilkadziesiąt opisów tego jeziora i nie znalazłem wśród nich ani jednego, w którym nie byłoby o tym mowy: Świteż jest przezroczysta, a jej dno – tam biały i czysty piasek – jest dobrze widoczne.(...) Uznanie przezroczystości za cechę tajemniczą może trochę dziwić, bo tajemnica łączy się przecież z ciemnością, mrokiem, nieprzejrzystością. To, co czyste, klarowne, przejrzyste i do dna widoczne, czyżby mogło być tajemnicze? Oczywiście, że przezroczystość może być znakiem tajemnicy, o czym przekonywała Monika Bakke. Analizując to, w jaki sposób Mickiewicz używa w balladach tego słowa, Rymkiewicz dochodzi do wniosku, który łączyłby się z interpretacją Heideggerowską. Świteż w balladach jest zarazem przejrzysta i nieprzejrzysta, bowiem ujawnia swą tajemnicę, a zarazem jej nie ujawnia. Ten, kto patrzy „w głąb jasną”, widzi wszystko, do dna, ale widząc do dna, czyli wszystko, nie widzi tam nic poza głębią, przepaścią, otchłanią. Przezroczysta tajemnica, przejrzysta nieprzejrzystość. Czy to o naszym tutaj istnieniu – co my o nim tutaj wiemy, co my o nim wiedzieć możemy – mówi nam Mickiewicz? Godzi się tu jeszcze zauważyć, że ta dwoistość Świtezi – jej nieprzejrzysta przejrzystość – jest dziwnie zgodna z dwoistością (z dwoistą możliwością odczytania) ballad Mickiewicza. Można je bowiem czytać tak, że będą one całkowicie dla nas przejrzyste: to pieśni gminne, które Mickiewicz – zgodnie z łatwymi do odtworzenia regułami sterującymi

³³⁵ Tamże, s.129.

³³⁶ (...) przezroczystość jako postać postrzegania jest jedną z wielkich fascynacji sztuki całego naszego stulecia, wspomaganą odkryciami w nauce i wdrożeniami technicznymi (promienie X, przezroczyste tworzywa, arealty szklanych powierzchni w architekturze, rozwój elektronicznych technik przekazu). Realizuje ona nie tylko owo „pragnienie wizualistyczne”, aby widzieć więcej i widzieć „poprzez”, ale także aby widzieć inaczej; poprzez nakładanie obrazów, poprzez odbłask, przez obraz emitowany, powstały nie z nadania rzeczywistości, lecz z elektronicznych impulsów. Jest to pragnienie, aby zobaczyć nierealność, dotknąć widma i pozwolić mu zamieszkać wśród nas (A. Kępińska, tekst zamieszczony w katalogu do wystawy Izabelli Gustowskiej pt. „Płynąc”, Warszawa 1996, w: Monika Bakke, *Ciało otwarte...*, s.132).

³³⁷ Warto tu wspomnieć o notatce, którą w swoim dzienniku uczynił Franz Kafka pod datą 19 sierpnia 1910 roku: *Trochę czytałem „Dzienniki” Goethego. Oddalenie utrwała już jego życie jako spokojne, lecz owe „Dzienniki” podpalają je. Przejrzystość wszystkich zdarzeń czyni je tajemniczymi, podobnie jak krata w parku uspokaja oko podczas oglądania rozległych trawników, a przecież napawa nas niewspółmiernym szacunkiem – moje podkreślenie* (Franz Kafka, *Dzienniki 1910-1923 (część pierwsza)*, przeł. J. Werter, Londyn 1993, s. 29).

wyobraźnią romantyczną – wykorzystał i przerobił, coś tam do nich dodając i coś ujmując. Ale wystarczy uświadomić sobie, że my tych pieśni gminnych nie znamy (w wersjach, które mogły posłużyć Mickiewiczowi), że może one w ogóle nie istniały, by „Świtez” i „Świtezianka” stały się całkowicie nieprzejrzyste: coś, co Mickiewicz wiedział, a czego my nie wiemy (DS,30, 31, 32).

Rymkiewicz więc ma świadomość tego, że swoim zapisem śledzi właśnie moment istoczenia się, skrywania i odkrywania, przejrzystej nieprzejrzystości. Kluczowe wydają się tu słowa *coś co Mickiewicz wiedział, a czego my nie wiemy*. Tym razem chodzi bowiem Rymkiewiczowi o odczytanie innego jeszcze kodu Mickiewiczowskiej egzystencji. Już nie samego tekstu, który można byłoby przekształcić, włamując się w narrację, już nie życia, które można byłoby powołać, ożywiając martwe portrety w jakimś demiurgicznym geście. Tym razem chodzi o inną jeszcze dziedzinę – tego co ulotne, nieuchwytne – dziedzinę romantycznego ducha, sposobu myślenia, czucia - wyobraźni. W czytaniu Mickiewicza posuwa się Rymkiewicz coraz dalej, zagarniając coraz to większe przestrzenie. Pragnie przekroczyć to, *czego my nie wiemy*, aby dotrzeć do tego *co Mickiewicz wiedział* i w ten sposób zapanować nad poetą, którego z takim poświęceniem i pieczołowitością opisuje.

Michał Rousseau Wereszczaka

Heideggerowski patronat nad refleksją poświęconą romantyzmowi nie jest bezpodstawny ani nieprzekonujący. „Bycie i czas” to książka, która wpisuje się w bardzo wyrazistą tradycję – w tradycję niemieckiego romantyzmu. *Dasein* nie jest bohaterem oświeceniowej powieści, jakimś Kubusiem Fatalistą albo Robinsonem Crusoe, który w każdych okolicznościach losu – nawet rzucony na bezludną wyspę – zachowuje przytomność umysłu i wewnętrzną równowagę. *Dasein* – popatrzmy przez chwilę na „Bycie i czas” jak na powieść – to raczej Faust oddający swoją duszę diabłu w zamian za młodość albo nasz Gustaw-Konrad. Ktoś, kto w trakcie jednej nocy może się przeistoczyć albo przepoczwaczyć w swoje całkowite przeciwieństwo. Mądrość szaleństwa to właśnie wiara romantycznego ducha. I nie jest przypadkiem, że Holderlin, ten szalony poeta z tybingeńskiej wieży, był ulubionym poetą Heideggera. Heidegger – tak można przypuszczać – broniłby znanej nam Karusi³³⁸.

W takim razie może broniłby także Świtezianki, Tuhana i innych bohaterów ballad, których życie zawisło w istnieniowej niedefiniowalności. Rymkiewicz potrzebował jednak nowego

³³⁸ Wawrzyniec Rymkiewicz, *Ktoś i Nikt. Wprowadzenie do lektury Heideggera*, Wrocław 2002, s.142.

bohatera, który poszerzy granice badawcze. Kogoś, kto byłby związany z opisywaną przestrzenią na kilku poziomach – jako realna postać, jako bohater, który zamieszkał w literaturze, jako ktoś, kto znał Mickiewicza i zdobył jego przyjaźń i szacunek, i w końcu jako osoba, która z własnego życia czyniła prawdziwie romantyczną egzystencję. Kimś takim staje się dla Rymkiewicza Michał Wereszczaka, właściciel majątku w Płużynach. Mickiewicz w liście do Czeczota tak opisywał swojego przyjaciela: *Michał światły, czytany i najzagorzalszy romantyk. Unosi się nad wiekami rycerskimi, wrywamy sobie z ust słowa, mówimy o rzeczach ważnych, widujemy różne osoby. Lada dzień mamy według projektu Michała [wyjechać]; pojedziem w puszcę nad Świteż do małego folwarczku [Płużyny] na kilka dni, będziem jeździć po lesie i dumać. Takiego człowieka trzeba kochać!*³³⁹. Rymkiewicz, analizując te słowa zwraca uwagę na ich nieokreśloność. *Czy te różne osoby – pyta – dość tajemnicze, bo kogo mogli widywać? – to świtezianki?* (DS,27). Wypowiedź ta dostarcza oczywiście jeszcze więcej miejsc pobudzających wyobraźnię. W jaki sposób Michał Wereszczaka *unoszą się nad wiekami rycerskimi*? Unosi się w zachwycie, kiedy o nich opowiada czy może jak romantyczny duch przelatuje nad powierzchnią dawnych zjawisk, traktując rzeczywistość jako istniejącą w wiecznym teraz? *Mówimy o rzeczach ważnych*. A zatem nie o pogodzie ani nie o podwieczorku, który gość życzy sobie spożyć na świeżym powietrzu. *Mówimy o rzeczach ważnych*.

W cytowanych już powyżej słowach Moniki Bakke, komentującej myśl Heideggera, podało stwierdzenie: „*bycie potrzebuje człowieka*”, który *stojąc w jego prześwicie jest podobnie konstytuującym się, zakrywająco-odkrywającym, obecnym i nieobecnym zarazem*. Rymkiewicz podąża za tą wskazówką. *Bycie potrzebuje człowieka*, który zakrywając, odkryje. Takim właśnie człowiekiem, mającym zaspokoić potrzeby bycia, staje się Michał Wereszczaka ze swoim doskonale niepewnym statusem istnieniowym, pojawiający się we fragmencie listu, we wzmiance z ballady, w strzępku czyjegoś wspomnienia, w nazwisku, które każe skierować myśli w stronę najstynniejszej kochanki Mickiewicza i znikającym równie szybko, bo ileż można powiedzieć o kimś, o kim wiadomo tak niewiele. Ale to właśnie fragmentaryczna wiedza o Wereszczace kusi Rymkiewicza, on w tym właśnie widzi możliwość odczytywania ukrytego kodu lub przynajmniej zbliżenia się do jego tajemniczego szyfru. Tak pisze o bracie Maryli w opowieści o Płużynach:

Widzę Michała Wereszczakę, gdy jedzie na Fudrze (...) przez las, ten który jest między Smolczycami a Dworcem. Przejeżdża obok brzozy i kłania się brzozie. Wjeżdża na mostek i

³³⁹ Adam Mickiewicz, *Listy*, Wyd. Jubil., Warszawa 1955, t. 14, s. 169.

klania się mostkowi, całuje omszałą poręcz, mówi do strumienia. Wjeżdża w leśną przecinkę i klania się przecince, powietrzu, światłu, białemu obłoczkowi nad przecinką. Wszelkie istnienie godne jest istnienia i trzeba istnieć w każdym, jakie jest, istnieniu, a choć tak istnieć nie można, to trzeba się starać, trzeba się łączyć w pocałunkach i ukłonach. I mądry Fudr, na pośrodku przecinki, w półświecie, w półcieniu, potrząsa grzywą, też się klania (DS,22).

Obraz Wereszczaki próbował oddać Zan w jednym ze swoich rozdziałków, opisując wspólną z przyjacielem konną przejażdżkę. Mieli oglądać wielki kamień, słynny w okolicy. Trudno było jednak dojechać do celu, bowiem wciąż coś zatrzymywało Wereszczakę, a to napotkani ludzie, a to lipy, przy których stawał, aby się z nimi przywitać, ucałować je i oddać im pozdrowienie. Zan widział w tych gestach chęć skontaktowania się z przeszłością, której świadkami są drzewa. Podobne intencje tkwiły przecież w owym *unoszeniu się nad wiekami rycerskimi*, upodobaniu Wereszczaki do herbarzy, opowieści o dziejach rodzin, do dawnego uzbrojenia, które kolekcjonował. Obok zamięłowania do historii, wieków dawnych i przeszłości, jest także w Wereszczace ogromne uczucie wobec świata przyrody. Podobnie jak drzewa, kochał kwiaty, których egzotyczne gatunki hodował w swojej oranżerii. W tym roślinnym świecie, w pragnieniu wyhodowania niezwykłego kwiatu pośród niesprzyjających jego rozwojowi warunków, zawiera się także inna jeszcze tęsknota niż ta tylko, która dotyczyć miałaby przeszłości. *Na korze lip – lub raczej pod tą korą, gdzieś poza ta korą (...) zapisana była przeszłość, ale była tam również zapisana możliwość innego niż nasze tu istnienia: tajemne znaki, a kto je odczyta, przekroczy granice i uwolniony od ciężaru konieczności, lekki, będzie uczestniczył, wejdzie w krąg czystych duchów, będzie z nimi tańczył (DS,21-22).*

Mickiewicz zadedykował Wereszczace balladę *Świtez*, łącząc go tym samym z opisaną tam postacią *pana na Płużynach*, który próbuje zbadać tajemnice przejrzystego jeziora. Według Rymkiewicza jednak materiał, jakiego mogłaby dostarczyć literaturze postać Michała Wereszczaki, nie został w pełni wykorzystany. *Michał Wereszczaka klaniający się drzewom i całujący się z drzewami. Gdyby Mickiewicz to zobaczył i opisał, to pewnie zrobiłby z tego coś niezwykłego i byłby to jeden ze źródłowych obrazów północno-wschodniego romantyzmu: Michel ukazany jako ktoś, kto stoi na granicy między dwoma strefami istnienia i usiłuje jakoś przedostać się do niedostępnej nam strefy, czyli wymknąć się nieubłaganej konieczności, która nie pozwala nam istnieć inaczej, niż tu istniejemy (DS,20).*

Rymkiewicz powołuje więc do życia Michała Wereszczakę, swoją wersję Michała Wereszczaki, aby dotrzeć do *źródłowego obrazu północno-wschodniego romantyzmu*, do źródeł tego romantycznego istnienia, z którego wywodził się przecież Mickiewicz.

Wereszczaka ma być swoistą emanacją Mickiewiczowskiego ducha, uczucia, myślenia – tego wszystkiego, co stawało się impulsem do pisania romantycznych utworów, tego, co czyniło egzystencję romantyczną. Rymkiewicz upominając się o zepchniętego gdzieś w czeluście dziejowego zapomnienia Wereszczakę, nie dba przecież o odtworzenie tej właśnie jednostkowej biografii, więc nie o dziwaka z Płuzyn chodzi mu tak naprawdę. Jest on jedynie – lub aż jest właściwie – znakiem, wcieleniem tego, co Mickiewicz, używając cytowanych już słów samego Rymkiewicza, *wiedział, czego my nie wiemy*. Łatwiej tę prawdę wydobyć z postaci Wereszczaki, postaci pomniejszej w dziejach polskiego romantyzmu, pokątnej, którą łatwiej poddać można literackim egzorcyzmom. Jest ona cieniem, jaki rzucało litewskie, młodzieńcze istnienie Mickiewicza, to które jest przecież źródłowe dla dzieła wieszcz. Gdzie najlepiej unieść zasłonę, za którą skrywa się romantyczna wyobraźnia poety, jeśli nie w miejscu, w którym przychodził na świat pierwszy w pełni romantyczny tom, czyli *Ballady i romanse*? Jakby szukając tajemnych źródeł Świtezi, szukał Rymkiewicz jednocześnie źródeł owej twórczości. Warto odwołać się do pewnego obrazu, aby w pełni zrozumieć ukryte intencje biografę. Maria Grabowska, opisując przełom, jakim stały się Mickiewiczowskie *Ballady i romanse*, przypomina wygląd tej książeczki: *Skromnie wyglądający tomik ozdobiony był podobizną autora na wklejce a winietką amorka grającego na lirze na karcie tytułowej. Nie jedyne to upiększenia. Drukarnia Zawadzkiego dysponowała pewnym zestawem przerywników rysunkowych, którymi z równym powodzeniem mogła przyozdabiać różnego typu dzieła. „Kaganek oświaty” na okładce frontowej, rzymska wilczyca z Romulusem i Remusem na odwrocie tomiku, greckie wazy i liry, maska tragiczna i hełm rycerski oraz starożytna urna z siedzącym przy niej geniuszem – oto rysunkowy wystrój tomiku, utrzymany w guście i stylu epoki, w której klasycyzm splatał się z sentymentalizmem. Wydawać by się więc mogło, że jest to jeszcze jeden produkt klasycystycznego Parnasu. Może tylko podobizna poety: profil młodzieńca o szczupłej twarzy, zmysłowych ustach i oku wielkim, przejrzystym, wzniesionym w górę – sygnalizować mogła nowość. Do tej chwili bowiem książki wydawać mogli, publikując twory swej muzy, męże wiekiem dojrzałym, w rzemiośle literackim zaprawni³⁴⁰*. W opisie tomiku Mickiewicza mamy niezwykle rozbudowany opis klasycystycznych elementów, które musiały stanowić dominujący obraz świata. Nagromadzenie tych ozdóbek, szczegółów łączących z obowiązującą wtedy formułą literacką sprawia, że jeszcze niezwyklejsze wydaje się to przejrzyste oko młodego autora, oddzielające go od konwencji, w której został umieszczony. To przejrzyste oko, na które

³⁴⁰ Maria Grabowska, *Rozmaitości romantyczne*, Warszawa 1978, s. 22-23.

zwraca uwagę autorka, łączy się metaforycznie z przejrzystością, opisywaną przez Rymkiewicza. Książka *Do Snowia i dalej...* jest odkrywaniem drogi tego oka, zwierciadlanej gry, która toczyła się między źrenicą poety a głębiną jeziora, tej gry, która częściowo znajdowała ujście w poezji, bardziej jednak zostawiała ślad w kształtującej się młodej wrażliwości. Wereszczaka ma stać się takim Mickiewiczowskim odbiciem, tym, które pojawiać się mogło w przejrzystym oku młodego poety.

Michał Wereszczaka nazywany był w powieście Janem Jakubem Rousseau (DS,37,64). *Teraz myślę tak: Michel uchodził w powieście za trochę wariata, półwariata, to taki, co hoduje orchidee i zbiera stare książki, a w dodatku nie lubi kobiet (albo lubi je na inny sposób, niż jest to przyjęte), musi chyba mieć nie po kolei w głowie* (DS,64). To przezwisko wyraźnie sugeruje łączność z żyjącym zawsze na marginesie Janem Jakubem Rousseau³⁴¹. Wyosobnienie, któremu podlegają obie te postacie – wielki francuski filozof i filozof plużańskiego powiatu – staje się wyrazem troski o jakość istnienia, o uważność życia. Jeśli dodać do tego owo Mickiewiczowskie: *mówimy o rzeczach ważnych*, wyłania się obraz niezwykle skupionej egzystencji. Komentując *Wyznania* J.J. Rousseau Ewa Rzadkowska zwraca uwagę na temat, który pojawia się w tych pismach – *następne zagrożenie człowieka, to życie w oczach innych, a więc zgoda na egzystencję nieautentyczną*³⁴². Pisząc o Wereszczace Rymkiewicz próbuje wskazać te dwie rzeczywistości, dwie formy egzystencji – w oczach sąsiadów jest *pan na Plużynach* niegroźnym wariatem, dziwakiem, w oczach Mickiewicza jest człowiekiem, którego trzeba kochać, z którym rozmawia się o ważnych sprawach. I oczywiście ważniejsze jest tu podążanie za okiem Mickiewicza, jego przejrzystym widzeniem, które zdziera z Wereszczaki zasłonę ludzkich opinii i odsłania romantyczną prawdę tego człowieka. Całowanie lip, hodowanie orchidei oraz upodobanie do zardzewiałych zbroi i starych książek świetnie poddają się takiej podwójnej interpretacji. W rozprawie, zatytułowanej zresztą *Przejrzystość i przeszkoda*, poświęconej Janowi Jakubowi

³⁴¹ Nie chodzi tu oczywiście o potoczne rozumienie sformułowania „człowiek z marginesu”. Raczej o myśl, której wyrazicielem jest znawca dzieła i biografii Rousseau, Bronisław Baczko: *Nie licząc paru wyjątkowych okresów, Jan Jakub Rousseau przez całe swe życie był człowiekiem marginesu. Jego doświadczenie społeczne w dużej mierze było doświadczeniem marginesu, czy ściślej mówiąc – stanowiło doświadczenie różnych typów i form marginesowości. A było to doświadczenie, które Jan Jakub przeżył w sposób szczególnie intensywny. Swą sytuację w świecie przedstawił z tą wyjątkową i niemożliwą do podrobienia wrażliwością, która tylko on posiadał. Wszakże Rousseau nie tylko „przeżywał” to doświadczenie społeczne; w całym jego dziele znajduje się „dyskurs” na temat marginesu, refleksja, której nie snuje wyłącznie na podstawie swych osobistych przeżyć. Jak to bardzo często bywa w przypadku dzieła Jana Jakuba, to co osobiste, wplecione jest w całościowy namysł nad człowiekiem oraz jego światem i historią. Człowiek marginesu, o którym mowa w twórczości Jana Jakuba, wpisuje się zarówno w rzeczywistość jednostkową i psychologiczną, jak i zbiorową i historyczną* (B. Baczko, *Rousseau: człowiek marginesu i „wielki człowiek”*, w: tegoż, *Hiob, mój przyjaciel. Obietnice szczęścia i nieuchronność zła*, przeł. J. Niecikowski, Warszawa 2002, s. 157).

³⁴² J.J. Rousseau, *Wyznania*, przeł. T. Boy-Żeleński, opr. E. Rzadkowska, Wrocław 1978, s. XXXVI.

Rousseau, pisze Starobinski: *Iluzja jest nie tylko tym, co mąci nasze poznanie, co przesłania prawdę: ona fałszuje wszystkie nasze czyny, deprawuje nasze życie. (...) Fakt, iż „być” i „wydawać się” to dwie różne rzeczy, iż „zasłona” przesłania prawdziwe uczucia – oto źródłowy skandal, z jakim boryka się Rousseau, coś nie do przyjęcia, czego wyjaśnienia i przyczyny będzie poszukiwał, zło, od którego pragnie się uwolnić*³⁴³.

Idea przezroczystości łączy się u Rousseau z pragnieniem egzystencji autentycznej³⁴⁴. Podobnie przecież widzi postać Wereszczaki Rymkiewicz – to ktoś, kto poszukuje autentycznego doświadczenia bycia. Lub może precyzyjniej byłoby powiedzieć, że takiego Wereszczakę tworzy Rymkiewicz, próbuje umieścić w bycie, w przecince ciemnego boru, w Płużynach.

Ballada *Świtez*, dedykowana Michałowi Wereszczace, opowiada o ekspedycji zorganizowanej przez pana na Płużynach, którego pradziady były Świtezi dziedzice. Chodzi o zgłębienie tajemnic jeziora, zapuszczenie niewodu w niezbadane wody. Owego pana Rymkiewicz utożsamia z Michałem Wereszczaką, który sprowadził chłopów pańszczyźnianych z Płużyn i Miratycz i zmusił do zarzucenia sieci, narażając ich na śmiertelne niebezpieczeństwo, bo takie właśnie grozi komuś, kto próbuje przekraczać granice widzialnego (DS,9). Pytanie, czy Mickiewicz był wtedy – latem roku 1821 lub latem roku 1822 – nad Świtezią i czy widział (na własne oczy) to, co się tam wydarzyło? To pytanie można sformułować jeszcze i tak: czy to, o czym Mickiewicz opowiada nam w balladzie *Świtez*, wydarzyło się naprawdę, czy też czytając tę balladę mamy do czynienia z fikcją literacką? Przeczytałem już prawie wszystko, co jest do przeczytania o Świtezi oraz o balladach Mickiewicza, *Czczota* i *Zana*, które mają za temat brzegi, powierzchnię oraz dno tego jeziora i jestem niemal pewien, że nikt jeszcze nie zadał – nie ośmielił się zadać – takiego radykalnego (radykalnie głupiego) pytania (DS,10). Takimi pytaniami Rymkiewicz zwraca uwagę na paradoks romantycznej lektury – przecież czytelnik, który nie stawia sobie tak radykalnie głupich pytań zajmuje pozycję wykpiwanego w *Romantyczności* mędrca (DS,11). Za przykład takiej lektury uznaje interpretację Kleinera, który w artykule *Od kogo Świtezianka nauczyła się fortelów?* zbadał literackie konteksty, jakie mogły towarzyszyć powstawaniu ballad, sieć nawiązań do innych tekstów i metatekstualnych pomysłów.

³⁴³ Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. Przezroczystość i przeszkoda oraz siedem esejów o Rousseau*, przeł. J. Wojcieszak, Warszawa 2000, s. 13.

³⁴⁴ Tej idei i jej twórcy poświęcił rozprawę Michał Warchał – M. Warchał, *Autentyczność i nowoczesność. Idea autentyczności od Rousseau do Freuda*, Kraków 2006. W książce tej zresztą odnosi się do polemicznych ujęć twórczości Rousseau u Starobinskiego i de Mana.

Wszystko po to, żeby przypomnieć, że czytając „*Ballady i romanse*” jesteśmy na terytorium literatury i nigdzie indziej (DS,39). Otóż Rymkiewicz podkreśla swoim pisaniem, że jesteśmy właśnie w owym „gdzie indziej”. Trudno powiedzieć, gdzie dokładnie rozciąga się ta przestrzeń, a jej istnienie zapewne można tylko przeczuwać, dostrzegać w krótkim epifanijnym prześwietleniu, ale z pewnością jesteśmy właśnie poza terenem literatury. I do odkrycia tego obszaru potrzebny jest Michał Rousseau Wereszczaka. Pisząc *Wyznania* J. J. Rousseau, zmagał się z ideą przezroczystości. *Uczynić duszę przezroczystą dla czytelnika... Można by sądzić, że przejrzystość nie jest pierwotną daną, ale zadaniem do wykonania. A ściślej, wszystko dzieje się tak, jakby wewnętrzna jasność sumienia była niewystarczająca; dopóki pozostaje ściśle „wewnętrzna”, dopóki inni jej nie uznają, dopóty jest – paradoksalnie – przejrzystością zasłoniętą i samotną; nie jest przejrzystością aktualną, ale „potencjalną”; jest doświadczana w sposób sprzeczny jako przejrzystość zakryta, która pozostaje zamknięta w sobie, natrafiając na tymczasową niemożliwość uzewnętrznienia się. Przejrzystością aktualną będzie wtedy, kiedy będzie mogła ujawnić swoją przejrzystość przed świadkiem, to znaczy – zgodnie z wyrażeniem Rousseau – kiedy będzie „przejrzysta dla czytelnika”³⁴⁵.* Starobinski odwoływał się tu do autobiograficznego pisania Rousseau. I w tym autobiograficznym kontekście komentarz badacza twórczości francuskiego filozofa wydaje się adekwatny. *Ballady i romanse* stanowią rodzaj autobiografii, a na pewno Rymkiewicz robi wszystko, żeby przekonać czytelnika do tej koncepcji. Wyraźne „ja” padające w balladzie *Świtez* może być przecież uznane za „ja” Mickiewicza (DS,10). Nie jest to przecież „ja” zdarzeniowe, które umieszczać będzie swoje istnienie w kontekście despotycznej chronologii czy namacalnej konkretności. *Ballady i romanse* są autobiografią ducha, one mają odsłonić (i zasłonić) wewnętrzny świat poety. A czytelnikiem, tym najważniejszym, staje się oczywiście sam Rymkiewicz, który ma zaszczyt odkrywania tego, co Mickiewicz chciał dlań uczynić przejrzystym.

Czy Mickiewicz wierzył w duchy? Moje pytanie dotyczy młodego Mickiewicza, tego z Nowogródka, Wilna, Kowna, bowiem jeśli chodzi o starego Mickiewicza, tego z Paryża, to odpowiedź jest oczywista: wierzył. Aby nie było wątpliwości, o co pytam, sformułuję to pytanie jeszcze tak: czy młody Mickiewicz wierzył w pojawianie się obok nas istot (niewidzialnych lub, gdy zechcą, widzialnych), które nie podlegają prawom naszego ziemskiego istnienia, a które nie są tworem naszego umysłu albo wyobraźni? To jest pytanie

³⁴⁵ Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau...*, s. 220.

fundamentalne, gdyż od odpowiedzi na nie zależy, jak będziemy czytać „Ballady i romanse” (DS,101).

Tajemnice jeziora Świteż

Oto jak opisuje Mickiewicz jezioro Świteż, atrakcję płużańskiego dworu:

*Świteż tam jasne rozprzestrzenia łona,
W wielkiego kształcie obwodu,
Gęstą po bokach puszczą oczernioną
A gładka jak szyba lodu.*

*Jeżeli nocną przybliżysz się doń
I zwrócisz ku wodom lice,
Gwiazdy nad tobą i gwiazdy pod tobą,
I dwa obaczysz księżyce.*

*Niepewny, czyli szklanna spod twej stopy
Pod niebo idzie równina,
Czyli też niebo swoje szklanne stopy
Aż do nóg twoich ugina:*

*Gdy oko brzegów przeciwnych nie sięga,
Dna nie odróżnia od szczytu,
Zdajesz się wisieć w środku niebokręga,
W jakiejś otchłani błękitu³⁴⁶.*

Badacze podkreślają niezwykłość tego obrazu. *Wszak tym, co dla tego uroku swoiste – pisze Opacki – co przede wszystkim wypunktowuje niezwykłość ukazanej wizji pejzażowej, jest jej uludność, zwodniczość, wtrącająca obserwatora w stan n i e p e w n o ś c i. Narrator jest właśnie „niepewny”, zdezorientowany. Jakby nie stał na twardym brzegu znanego, ziemskiego i materialnego jeziora, ale wisiał „w środku niebokręga”, w „jakiejś otchłani*

³⁴⁶ Adam Mickiewicz, *Wiersze*, Wyd. Jubil., Warszawa 1955, t. 1, s. 108.

błękitu”, próżno szukając dla zmysłów tych punktów oparcia, które znajduje w codzienności. Jakby inny świat! I nie darmo użył tu Mickiewicz określeń „środek niebokręga”, „otchłań” – określeń przywodzących na myśl ogrom kosmosu, jego nieskończoność przestrzenną. Nieskończoność, w którą ów obserwator wstępuje z twardego i skończonego brzegu Świtezi - nieskończoność, która nie jest o b o k świata konkretnego i empirycznie definiowalnego, ale jest tego świata jakby „dalszym ciągiem”, przedłużeniem ze znajomego brzegu w nieznaną otchłań, ze świata twardej i uchwytnej zmysłami materii w świat nieskończoności, nie dający się zmysłami precyzyjnie uchwycić³⁴⁷. A zatem w interpretacji Opackiego Mickiewiczowska ballada staje się przestrzenią otwierającą, prowadzącą do innego świata. Jezioro pozwala na przejście, a właściwie nie samo jezioro, lecz to miejsce **pomiędzy** – pomiędzy wodą a niebem. To jakby oko zanurzyło się w oku, spojrzenie w spojrzeniu i z tego zderzenia patrzeć i przezroczy wyzwoliła się moc odślaniając inny wymiar świata³⁴⁸. Ważne jest także to, że postacią, która będzie dokonywała tego tajemnego przejścia, jest tak naprawdę czytelnik. *Jeżeli nocną przybliżysz się porą i zwrócisz ku brzegom lice* – tak przecież zwraca się narrator do tego, kto czyta słowa ballady, kto słucha, kto może być zainteresowany wstąpieniem do tego innego świata. Historia opowiedziana w balladzie, relacja córki Tuhana nie jest przecież relacją „na gorąco” – to wszystko już się wydarzyło i narrator, przystępując do prezentacji przezroczystej tafli jeziornej, zna już te wydarzenia. Nie ma więc tak naprawdę w balladzie osoby, która niejako zamiast czytelnika mogłaby znaleźć się w tym świecie pomiędzy. Ballada tylko wprowadza, wskazuje, częściowo wyjaśnia (*Biegają wieści pomiędzy prostotą / lecz któż z nich prawdę odgadnie?*). Narrator zdecydowanie wie więcej niż inni, ale albo nie chce, albo nie może ujawnić swojej wiedzy (*ja ostrzegałem ; choć powiem, nikt nie uwierzy*). Ballada więc jedynie stwarza możliwość przejścia, lecz ono samo musi się dokonać poprzez czytelnika.

³⁴⁷ Ireneusz Opacki, „W środku niebokręga”. O „Balladach i romansach” Adama Mickiewicza, *Pamiętnik Literacki* 1980, z. 3, s. 71, 72.

³⁴⁸ *Niebo i woda to dwie przenikające się realności. Nabierają one cech tożsamości, i to do tego stopnia, że podmiot poznający percypuje je jako jedność, jako nową dla siebie jakość, aczkolwiek niepewny jest jej istoty. Utożsamienie wody i nieba znajduje swój wyraz w przenikalności cech i kierunków: wznosi się „szklanna równina – „szklanne stropy” uginają się do stóp. Potem będzie już tylko „otchłań błękitu”. „Szklanna” metaforyka inne przywołuje znaczenia niż „szyba lodu” w opisie jeziora w dzień, służy bowiem uwydatnieniu przenikalności światła i światów, podkreśleniu ich jedności i tożsamości. Niebo przejrzyste i woda przejrzysta przeglądają się w sobie. Romantyczna teoria odbicia ujawnia się tu w pięknej postaci. Podstawowe doświadczenie widoku nieba odbijającego się w wodzie – dzięki zawieszeniu przedwidziny ulega przekształceniu w doświadczenie lustra podwójnego, gdy nie wiadomo, co jest odbite, a co odbija, by wreszcie stworzyć wizję tożsamości nieba i wody, jakiejś wyższej jedności świata (Kazimierz Cysewski, *Wzroku przyjemna uluda* (Świtez), w: *O „Balladach i romansach” Mickiewicza. Interpretacje*. Słupsk 1987, s. 69).*

Kazimierz Cysewski, odwołując się do rozważań Opackiego, rozwija wprowadzone przez badacza pojęcie niepewności. *Tu jest już tylko doświadczenie „czyste” – analizuje Cysewski. Stąd też uzasadniony wydaje się wniosek, że odczucie niepewności w tym nowym świecie nie jest w istocie rzeczy niepewnością bycia w świecie jeszcze „nie oswojonym”, choć próby takiego oswojenia podejmuje podmiot poznający. Jest niepewność cechą niezbywalną tego nowego istnienia w rzeczywistości, jego podstawą i wartością. Nie ma w nim żadnego oparcia i być nie może, bo warunkiem jego zaistnienia było właśnie odrzucenie wszelkiego oparcia. Jeżeli już mówić o oparciu, to może nim być totalna wolność, wolność „od” i wolność „do” – wolność od ograniczeń narzuconych przedwiedzą, schematami, i wolność do świata, bez granicy pomiędzy nim a poznającym podmiotem*³⁴⁹.

To dopowiedzenie wydaje się niezwykle ważne, bowiem sugeruje, że w balladzie Mickiewicza nie chodzi tylko o atrakcyjność opowieści, jakąś jednorazową przygodę bytu, możliwość chwilowego zaistnienia w innym wymiarze. Rzecz wydaje się o wiele poważniejsza. Dotyka ona rozpoznania natury rzeczywistości, możliwości zaistnienia w takim wymiarze, który pozwoli na poznanie. Tekst ma przeprowadzić czytelnika, oczywiście tego, który uważnie będzie czytał, czyli tego, który w sobie samym wyrazi zgodę na przejście. *Mickiewiczowska „Świtez” jest utworem wskazującym na prawdę świata w języku symboli i fantastycznej opowieści, jest utworem rozpoznającym granicę pomiędzy żywym doświadczeniem a jego wyrazem, pomiędzy prawdą uludy i uludą pewników(...)*³⁵⁰. A zatem niepewność, której podlega obserwator, jest już cechą na stałe przypisaną jego sposobowi istnienia, jego stosunkowi do otaczającego świata, można uznać ją za cechę samego świata. Jeszcze dobitniej taką refleksję sformułował Czesław Zgorzelski: *w Świtezi, mamy do czynienia po raz pierwszy bodaj w poezji polskiej z wyzyskaniem opisu dla wywołania wizji, poetycko sugestywnej, zmierzającej do wzbudzenia przeżycia nieskończoności i odczucia tajemnych, nieodgadnionych sił przyrody*³⁵¹. Opis ma zatem służyć wywołaniu u czytelnika wizji. W takim ujęciu tekst ballady staje się niemal tekstem magicznym. Ten, kto przyjmie to, co zostało napisane, może dostąpić przejścia, zrozumienia, może zostać w byt wtajemniczony. I dodaje Zgorzelski, że taki rodzaj poetyckiego obrazu, który wywoływać będzie wizję, pojawił się właściwie po raz pierwszy w polskiej literaturze. Czytając zatem *Świtez*, stajemy niejako u źródeł romantycznej poetyckości, romantycznego sposobu konstruowania tekstu, który ma nie tylko opowiadać historię, uczyć, zmieniać postawy, lecz przede wszystkim

³⁴⁹ Kazimierz Cysewski, *Wzroku przyjemna uluda...*, s. 70-71.

³⁵⁰ Tamże, s. 51.

³⁵¹ Czesław Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, Warszawa 1976, s. 177.

wtajemniczać w byt. Czytanie więc *Świtezi* w sposób, w jaki czyni to Rymkiewicz, jest właśnie odbywaniem wędrówki ku romantycznym źródłom. Obudowanie ballady tak szerokim kontekstem, jest staraniem się o przeniknięcie w głąb tego pierwszego tekstu. Rymkiewicza interesuje przecież wszystko, co się wokół *Świtezi* dzieje. I to nie tylko te sfery, które wydawałaby się atrakcyjne dla literaturoznawcy, czyli stan badań nad tekstem. Przeciwnie, ważniejsze wydaje się to inne funkcjonowanie *Świtezi* – życie jej bohatera Michała Wereszczaki i ludzi, którzy go otaczali, wygląd jeziora, roślinność, ukształtowanie terenu. Bo przecież nie jesteśmy, zdaniem Rymkiewicza, na terytorium literatury, lecz w owym *gdzie indziej* – u źródeł romantycznej wiary, poznania, duchowości. Lub u źródeł jeszcze czegoś innego.

W analizach jeziornej przestrzeni, gry odbić, którym ulegają tafle wody i nieba, pojawiają się często odniesienia do zwierciadła. Ireneusz Opacki zwraca uwagę na to, że ilekroć oświeceniowi i klasycystyczni poeci opisywali odbicia, zwracali uwagę właśnie na czystość, kryształ wodnej powierzchni. Romantycy dodawali do tych opisów błękit, choć przecież woda nie jest błękitna. Dlaczego tak postępowali? *Jednej z przyczyn* – odpowiada Opacki – *najbardziej oczywistej, na imię czar i urok. U podstaw tego „błękitu” wody, u podstaw ujrzenia jej jako lazuru nieba stoi przecie proste doświadczenie wzrokowe, uchwytyjące wodę jako z w i e r c i a d ł o. Motyw odbicia rzeczy w wodzie, motyw ich powtarzania się w lustrze miał dla romantyków szczególny urok w chwilach kontemplacji przyrody*³⁵².

Gwiazdy nad tobą i gwiazdy pod tobą /I dwa obaczysz księżycy – jest u Mickiewicza. Odwołując się do słynnej metafory Abramsa³⁵³, można by powiedzieć, że w *Świtezi* Mickiewicza, w poetyckim obrazie jeziora mamy do czynienia i z lampą, i ze zwierciadłem. Tafle wody i nieba oraz księżycowy i gwiazdny blask sprawiają, że umysł poetycki nie tylko odbija przedmioty, ale oświetla je swoim własnym światłem. Abrams często używa sformułowania *umysł poetycki* i to określenie wydaje się dobrym ekwiwalentem słowa wyobraźnia, które mylnie mogłoby przynosić skojarzenia ze zmyśleniami czy tworzeniem uludy, tymczasem romantyczne obrazy poetyckie, nawet jeśli wywołują wizje nieprawdopodobne, czynią to po to, aby poprowadzić do poznania, do prawdy.

To wzajemne zwierciadlane odbijanie się wymaga wzroku.

Wjechawszy, pomnij zatrzymać twe konie

³⁵² Ireneusz Opacki, *Pośmiertna w głębi jezior maska*, w: *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński i J. Sławiński, Warszawa 1971, s. 239.

³⁵³ Por. M. H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. M. B. Fedewicz, Gdańsk 2003. Już we wstępie odwołuje się do tego pojęcia, w późniejszych rozdziałach umieszczając je w kontekście pism romantyków.

Byś się przypatrzył jezioru

– pisze Mickiewicz. A zatem drogą do tajemnicy będzie intensywne patrzenie. I chyba odmiennej ono musi być natury, bowiem ktoś, kto podejmie tę grę, znajdzie się w dziwnej przestrzeni, zawieszony w *środku niebokręga*, jakby na przecięciu źrenic wody i nieba. I w ten sposób sam niejako staje się patrzeniem.

Gdy oko brzegów przeciwnych nie sięga

Dna nie odróżnia od szczytu.

A zatem trzeba zrezygnować z tradycyjnego patrzenia, ponieważ nie sposób już odróżnić tutaj żadnych kształtów. W przytoczonym fragmencie widzenie obejmuje już inny wymiar.

Tak w noc, pogodna jeśli służy pora

Wzrok się przyjemnie ułudzi ³⁵⁴.

Może nie chodzi więc o widzialne kłamstwo, lecz o inny sposób widzenia. *Niech nad martwym wzlecę światem, w rajską dziedzinę ułudy* – pisał przecież Mickiewicz w *Odzie do młodości* ³⁵⁵, próbując wyzwolić się z tradycyjnych, jego zdaniem właśnie błędnych, form istnienia. Może zatem ta przestrzeń łudzenia, która przecież w *Świtezi* zostaje opatrzona określeniem przyjemnej, jest paradoksalnie właśnie prawdziwsza i lepsza. Najważniejszy wniosek jest jednak taki, że czytelnik śmiałek, który wstrzymał konie nad jeziorem, znalazł się w miejscu przecięcia spojrzeń, wszedł swoim patrzeniem w patrzenie. I zdaje się, że lepszego klucza interpretacyjnego niż Abramowskie obrazy lamp i zwierciadeł, dostarcza sam Rymkiewicz. W drugiej części *Do Snowia i dalej...* (o której szczegółowiej będzie jeszcze mowa) eseista buduje obraz, który może być najistotniejszy dla zrozumienia idei tej części Mickiewiczowskiej biografii. Analizuje mianowicie obraz Friedricha *Samotne drzewo*. *Tego, co dzieję się między mną a „Samotnym drzewem” nie da się wyrazić tak: ja jestem tym, kto patrzy na ten obraz, a obraz jest tym, na co ja patrzę. Stosunek, jaki zachodzi między mną a tym obrazem, wygląda inaczej: ja patrzę na obraz, obraz patrzy na mnie. To, na co patrzę, jest tym, co patrzy. To, co widzę, jest tym, co mnie widzi* ³⁵⁶ (...) *Widziane widzi widzącego i otwiera się przed nim: jest widzącym miejscem, widzącym otwarciem, w które ten, kto patrzy*

³⁵⁴ Adam Mickiewicz, *Wiersze*, Wyd. Jubil., Warszawa 1955, t.1, s. 107, 108.

³⁵⁵ Adam Mickiewicz, *Wiersze*, Wyd. Jubil., Warszawa 1955, t. 1, s. 73.

³⁵⁶ Henryk Bereza tak komentuje ten fragment, który w książce Rymkiewicza wydał mu się kluczowy: W narracji „Do Snowia” największe efekty osiąga Rymkiewicz w zbliżeniach do tajemnic i zagadek działania władz duchowych człowieka i w zbliżeniach do tajemnicy istnienia sztuki. (...) Dla mnie ważniejsze jest zbliżenie inne, zbliżenie do tajemnicy statusu dzieła sztuki. Dochodzi do niego w narracji o obrazach Gaspara Davida Friedricha (1774-1840). Obrazowi „Samotne drzewo” przypisuje Rymkiewicz podmiotowość analogiczną do tej, jaką w eseju „Krytyka” („Pryncypia”) nazywam zastępczą podmiotowością dzieła sztuki. Sformułowania Rymkiewicza – „To, na co patrzę, jest tym, co patrzy. To, co widzę, jest tym, co mnie widzi” – świadczą o zbieżności w naszym rozumieniu ontologii dzieł artystycznych. (H. Bereza, ...wypiski... Wypiski z lat 1991-2004 w wyborze Pawła Nowakowskiego i Andrzeja Skrendo, posłowie A. Skrendo, Szczecin 2006, s. 66).

na obraz, może wejść. Kiedy to uczyni, to widzące światło, miejsce otwarcia, otwarte widzenie opowie mu o jego tutaj losie; odsłania przed nim, objawia mu jego tutejszy los. Jest to więc takie miejsce, ten obraz Friedricha, w którym jego, tego patrzącego, tutejsze istnienie zostaje rozjaśnione, a w tym rozjaśnieniu ujawnione zostaje jego sekretne znaczenie (DS,131,132). I dalej pada niezwykle ważna autorska deklaracja: *Wszelka tutejsza pisanina, jeśli jest po coś potrzebna, to tylko po to: powinna otwierać takie miejsca* (132). Właściwie można uznać, że takie ujęcie przestrzeni obrazu, krajobrazu namalowanego przez Friedricha³⁵⁷ zbieżne jest z ujęciem jeziora w balladzie Mickiewicza. W obu dziełach mamy do czynienia z widzeniem, które widzi i jest widziane, z tym otwartym widzeniem, które objawia patrzącemu jego los. Rymkiewicz doskonale odtwarza zatem ten romantyczny sposób odkrywania świata. I nie opisuje go jako strategii, lecz idealnie wciela jako program swojego własnego tekstu, chce bowiem, aby jego pisanie otwierało takie miejsca.

Warto wrócić teraz do tekstu ballady Mickiewicza. Córka Tuhana tak kończy swoją opowieść:

Jakeśmy uszły zhańbienia i rzezi;

Widzisz to ziele dokoła,

To są małżonki i córki Świtezi

Które Bóg przemienił w ziola.

Białawym kwieciem jak białe motylki,

³⁵⁷ A oczywiście niezwykle ważne jest, że właśnie Friedricha wybrał sobie Rymkiewicz jako temat rozważań. Wystarczy przypomnieć, co pisał o jego malarstwie Szturc: *Bohaterem obrazów Friedricha jest nieskończoność: to, co jest poza horyzontem. Świat przedstawiony na pierwszym, drugim, nawet trzecim planie, a więc ludzie, kamienne ruiny, cmentarze, skalne rozpadliny namalowane są po to, żeby ową nieskończoność zasugerować. Nie można bowiem namalować nieskończoności, można ją jedynie uwypakować, do niej w jakiś sposób odesłać poprzez to, co skończone. Friedrich zawsze w centrum idei obrazu stawia nieskończoność, której nie ma, a wszystko, co jest namalowane, nawet daleko, jakby po kres nieba ciągnące się morze, nawet człowiek pochylony nad otwartym kraterem grobu, jest po to, żeby wskazywać drogę ku t a m t e m u brzegowi świata i ku nieskończoności (...)* Jeżeli ironia jest, wedle najszerzej definicji, mówieniem czegoś innego niż się ma na myśli, to przecież Friedrich mówi: *maluję stare, spróchniałe drzewo, maluję jego kurczące się listki, maluję kamień wyrzucony przez morze, kamień o takim a takim kształcie – ale przecież nie o to chodzi, by malować kamienie, listki i spróchniałe drzewa!* Friedrich jest ironiczny z perspektywy tego, co p o z a horyzontem, co jest nieskończonością, wobec tego, co jest malarskie, a co, jako przedstawienie natury, jest alegorią. Ironia objawiająca malarskość obrazu i literackość natury jest ironią odsłaniającą fragmentaryczność świata wobec nieskończoności. W tym też sensie świat przedstawiony na obrazach Friedricha jest alegorią przemijania, alegorią samą siebie ironicznie podważającą (Włodzimierz Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992, s. 119, 120-121).

*Unoszą się nad topielą;
List ich zielony jak jodłowe szpilki
Kiedy je śniegi pobielą.*

*Za życia cnoty niewinnej obrazy,
Jej barwę mają po zgonie,
W ukryciu żyją i nie cierpią skazy,
Śmiertelne nie tkną ich dłonie.*

I rzeczywiście sroga kara spotyka każdego śmiałka, który poważy się zrywać białe kwiaty. *Tak straszna jest kwiatów władza / Że go natychmiast choroba wylamie / I śmierć gwałtowna ugadza*³⁵⁸.

Obraz białych kwiatów powtarza się wielokrotnie w *Balladach i romansach*. Według wspomnianego już tekstu Marty Piwińskiej, która próbowała opisać pejzaż wewnętrzny ballad Mickiewicza, biały kwiat to jeden z ważniejszych obrazów budujących mirum tego tekstu. Ich znaczenia nie sposób ująć w jakiegokolwiek skończonej interpretacji – są nośnikami świętości i diabelskości, pokusy i zakazu. Przede wszystkim nośnikami tajemnicy, wnoszą ze sobą istnienie innego świata. *Białość jest kusząca i niebezpieczna (...) Jedno wydaje się pewne: w „okolicy” „Ballad i romansów” białych kwiatów nie wolno dotykać ani zrywać*³⁵⁹.

W książce Rymkiewicza Michał Wereszczaka staje się osobą, która rozumie tajemną moc kwiatów. Hoduje je w swojej oranżerii. Miłość do kwiatów łączy go z księdzem Tomaszem Siemionowiczem. Rymkiewicz zastanawia się, *na czym właściwie polegały kontakty Michała Wereszczaka z kwiatami? Czy posyłając do Iwacewicz flance wyhodowane w swojej oranżerii chciał tylko sprawić przyjemność księdzu Siemionowiczowi zachwycającą wonią herbatnich różyczek? Czy była w tym również ukryta inna propozycja, powiedzmy, taka: niech się ksiądz, jak ja, spróbuje skontaktować z tymi istnieniami* (DS,85)? Z zachowanej korespondencji między Wereszczaką a księdzem Siemionowiczem wynika, że łączyła ich nie tylko miłość do kwiatów, ale także przyjaźń. Mimo wszystko jednak ksiądz bezskutecznie namawiał brata Maryli do spowiedzi. Oczywiście nie ma odpowiedzi na pytanie, dlaczego Michał Wereszczaka nie chciał posłuchać rady księdza. *Nie mam w tej sprawie żadnych dowodów poza tym zdaniem, w którym ksiądz Tomasz powiada, że to, co Michel uważa za dobro i piękno, może być dla jego duszy szkodliwe. Ksiądz Siemionowicz pewnie wiedział więcej od*

³⁵⁸ Adam Mickiewicz, *Wiersze*, Wyd. Jubil., t. 1, s. 113.

³⁵⁹ Marta Piwińska, *Koloryt uczuć...*, s. 46.

nas. I nie wykluczam możliwości, że pewnego dnia, przyjechawszy niespodziewanie z Woronczy do Dworca, wszedł do oranżerii i zastał tam Michela spowiadającego się fuksjom, pelargoniom oraz herbatnim różyczkom (DS,86).

Jeszcze jeden to dowód na to, że właśnie Michał Wereszczaka jest najlepszym przewodnikiem po romantycznym świecie. Unikającym wskazówek wiedzącego więcej od nas księdza Siemionowicza, zapominającym tym samym, że *w tak wielkim dziele / Dobrze, kto z Bogiem poczyną*, Michał Wereszczaka ma odwagę zbliżyć się do istnienia.

Wśród przechowywanych w Muzeum Literatury listów księdza Siemionowicza do Michała Wereszczaki jest jeden szczególny. Zamknięta koperta opatrzona jest napisem – *Gloxynia Specivia* i dalej, ręką księdza napisaną informacją – *oranżeryjna roślina – cebulkowa – kwiat błękitny, piękny – trwała – 1851 r. Września 18.d. nasionka zebrane – w drugim roku zakwitnie* (DS,100). Ani Wereszczaka, ani żadna inna osoba nigdy nie otworzyła koperty. Złożona jest zamknięta w archiwum muzealnym. *Czy w nasionach przysłanych przez księdza jest jeszcze trochę życia? Czy z nasion lub z prochu – gdybyśmy zdecydowali się przeprowadzić eksperyment i złamali pieczęcie – mielibyśmy błękitne kwiaty? Zalakowana koperta i jest w niej coś, co może jeszcze żyje. Utajone tam życie. Albo proch i nie ma w nim ani odrobiny życia. „Gloxynia specivia” (pewnie jest błąd w tej nazwie), tam, pod pieczęciami. Jak znak dany nam przez nich, tutaj nam przesłany. Niejasne znaczenie tego znaku* (DS,100-101).

Znów Rymkiewicz stara się poprzez pisanie skontaktować z duchami. Tym razem jednak zbliżanie się do zagadki romantyczności jest innego rodzaju. Nie chodzi już tylko o usłyszenie głosu stamtąd, dotknięcia tamtejszej powierzchni, chodzi o możliwość pocucia, zrozumienia, chwilowego doświadczenia tamtej duchowości. List staje się często w pisaniu Rymkiewicza znakiem tego pragnienia. Nie jest tylko wiadomością przesłaną stamtąd, jest wiadomością, którą można odebrać, na którą można odpowiedzieć. Dlatego oprócz listów niedostępnych, na wieczność zapieczętowanych, jak ten z nasionami od księdza Siemionowicza, pojawiają się listy, które Rymkiewicz czyta. Takim jest pismo Fany Olendzkiej do Michała Wereszczaki. Przy pierwszym czytaniu nie wzbudził w badaczu żadnych uczuć, ale przy powtórnej lekturze *liścik zaczął coś z siebie wypromieniowywać* (DS,61-62). Wiadomość od Fany, która zawierała podziękowanie za przesłanie żółtego jaśminu, obietnicę odesłania książek i przeprosiny za niedoszłe spotkanie, które uniemożliwione zostało chorobą męża, w interpretacji Rymkiewicza przybiera postać tajnego kodu, który zawiera ukrytą pod słowami rozmowę kochanków – w której żółte jaśminy mają przypominać o wspólnej nocy, a wiadomość o chorobie męża jest sygnałem, że nie będzie

przeszkód, aby kochankowie mogli się spotkać. Cały ten tajemny kod zostaje oczywiście przez Rymkiewicza wymyślony. Nie wiadomo więcej niż to, co zapisane zostało w sąsiedzkim liściku. *Ale nawet jeśli tak właśnie było, jeśli te spłowiałe kulfony Fany znaczą tylko tyle, to i tak - choć Fany nic o tym nie wiedziała – coś w nich, pod nimi zostało ukryte* (DS,63). Aura dawnej korespondencji sprawia zapewne, że poznanie wydaje się bliższe³⁶⁰. Dla romantyków list miał szczególne znaczenie³⁶¹. Listy, które istnieją materialnie, wypromieniowują coś z siebie, jeszcze bardziej chyba czynią to listy, który zatoneły w dziejach. Co jakiś czas jakiś szalony kolekcjoner lub falsyfikator ogłasza wiadomość o niezwykłym znalezisku. Potem wybuchają wojny i płoną biblioteki, listy giną. Ale jako zaginione i niepewne, nęcą jeszcze bardziej. *Domyślam się, nawet wiem (intuicja mi to mówi), co było: list Michela Wereszczaki do Fany Olendzkiej z Kosuza, opisujący – Fany czytając, drży cała – trzepocząc się w niewodzie Świteziankę* (DS,14).

Świtezianki

Jezioro Świtez zamieszkałe jest przez tajemnicze kobiece duchy. Staje się ono schronieniem dla zdradzanych i nieszczęśliwych lub zdesperowanych kobiet. Czasem Świtezianki stanowią jakieś przerażające żeńskie stowarzyszenie. Potrafią karać, wystawiać na próby, naśmiewać się i zagrażać. W balladzie *Świtez* opowiadały swoją tragiczną historię. Od hańby uratowała je śmierć w odmętach zatopionego miasta. Wymierzają teraz sprawiedliwość za niedoszlą zbrodnię każdemu, kto samowładnie i bez boskiej opieki próbuje posiąść ich tajemnicę. Tytułowa *Świtezianka* przygląda się cierpieniom kochanka, którego właściwie sama zmusiła do sprzeniewierzenia się. Krysię z *Rybki* wodne siostry przyjmują do swojego świata pełne zrozumienia dla ogromu jej nieszczęścia. A przecież

³⁶⁰ Por choćby esej Anne Fadiman: *Mam list autorstwa polarnika Roberta Falcona Scotta do G.T. Temple'a, Esq., który pomagał w zdobyciu obuwia dla uczestników pierwszej wyprawy Scotta. Datowany jest 26 lutego 1901 roku. Koperta oraz papier listowy (octavo) mają czarne obwódki, bo było to miesiąc po śmierci królowej Wiktorii. Papier poślódk, pismo jest niestaranne, a na pieczęci pocztowej widać profil królowej oraz wartość – jeden pens. Kupiłam ten list wiele lat temu, ponieważ czułam, że w przeciwieństwie do luksusowego robota kuchennego, który kosztowałby niej więcej tyle samo, ten list jest czymś, bez czego nie mogę żyć* (Anne Fadiman, *Pocztą, w: W ogóle i w szczególe. Eseje poufale*, tł. M. Heydel, Kraków 2010, s. 135-136).

³⁶¹ Zbigniew Sudolski w rozprawie o listach romantycznych cytuje myśl Hercena: *Listy – to więcej niż wspomnienia: na nich zakrzepła krew zdarzeń, to przeszłość taka, jaka była, zatrzymana i wiecznie żywa*. A dalej pisze: *Romantyczne braterstwo dusz, potwierdzone w sposób najdoskonalszy właśnie w intymnym listowaniu, wpływało zarówno na dobór treści, jak i na formę epistolografii oraz na jej niebywały rozkwit ilościowy* (Zbigniew Sudolski, *Polski list romantyczny*. Kraków 1997, s. 7, 18).

pragnienie odwetu weźmie w sercu Krysi górę nad miłością do dziecka i wymierzy karę niewiernemu ukochanemu i jego nieświadomej niczego żonie.

Odnalezienie świtezianki staje się kolejną Rymkiewiczowską obsesją. Wierny czytelnik Mickiewicza wierzy, że Wereszczaka, który złapał w niewód świteziankę, nie pozwolił jej odejść i trzymał ją w Dworcu. (...) *za oknem zamieć, płatki śniegu oblepiają szyby, a w oranżerii na łańcuchu chodzi świtezianka. Michel siedzi w fotelu, w jednej ręce trzyma kieliszek z białym winem, a w drugiej książkę. I coś on na głos czyta jej z tej książki. To koniec roku 1822, wyszedł już, w końcu maja tego roku, pierwszy tom „Poezji” Mickiewicza. Wiemy, że Michel opłacił prenumeratę aż na pięć egzemplarzy: zapłacił sześć rubli, jedyny spośród stu dwudziestu czterech prenumeratorów, który zdecydował się na taki wydatek. Czego więc słucha piękna więźniarka, która chodzi na łańcuchu? Pewnie któreś z ballad Mickiewicza* (DS,37). W tym obrazie najbardziej perwersyjne wcale nie wydaje się odebranie świteziance podmiotowości przez to, że chodzi na łańcuchu w oranżerii przed pijącym wino Wereszczaką. Największą perwersją jest odebranie świteziance wyraźnych rysów poprzez zamknięcie jej w kole jej tożsamości. To tak jakby Rymkiewicz postawił ją przed zwierciadłem, w którym ujrzała zabijający ją wizerunek siebie samej. Wereszczaka właściwie zamyka świteziankę nie tyle w szklanych ścianach oranżerii, co w owym czytaniu jej własnej historii. Co udowadnia ten obraz? Literackość sceny? Że być może jesteśmy właśnie jedynie na terytorium literatury, jak chciał Kleiner? Przecież zblazowany Wereszczaka, który na smyczy trzyma świteziankę, w przestrzeni estetycznej oranżerii, popijając wino, jest postacią godną życiorysu Byrona. A jednak skoro literacka bohaterka i ten, który ją złowił w balladzie, zostali wyrwani z okowów tekstu i przeniesieni do realności (nawet, jeśli realność ta jest zapisana), musi chodzić o coś więcej. Oczywiście można powiedzieć, że zawsze jesteśmy tylko tekstem, ale zdaje się, że właśnie Rymkiewicza taka odpowiedź nie mogłaby zadowolić. A jednak scena ta wskazuje na coś, jak się zdaje, zgoła innego. Oto uwięziona świtezianka słucha swojej własnej historii. Obiekt obserwuje swoje własne odbicie, nie mogąc przedostać się na drugą stronę. Nasze, tutejsze, czyli z tego świata – jak powiedziałby Rymkiewicz – wysiłki przynoszą tylko taki rezultat. Możemy schwytać świteziankę, jednak nie poznany niczego.

Ballada *Świtezianka* – jak pisze Rymkiewicz – *musiała Mickiewicza nieźle zaskoczyć, przede wszystkim dlatego, że była letnia, a nie jesienna*. A, jak notował Franciszek Malewski, dla Mickiewicza porą pisania była jesień. Drugim powodem zaskoczenia było oczywiście to, co spłynęło spod pióra poety. *Nie potrafię udowodnić, że „Świtezianka” tak go wtedy, w sierpniu 1821 roku, zaskoczyła: jako coś nieoczekiwanego, o czym wcześniej – że to gdzieś w nim jest – nie wiedział. Ale czuję, czytając, że tak właśnie było. Ślady tego zaskoczenia – oto*

zaistniało jawnie coś takiego, co istniało w ukryciu albo w ogóle nie istniało (...) (DS,72). Dowodem na nieoczekiwane pojawienie się czegoś niezwykłego są według Rymkiewicza rozliczne pytania, które padają w balladzie, którymi narrator wyraża własną bezsilność wobec orzeczenia czegokolwiek pewnego na temat rzeczywistości, jaką napotkał. Nie tylko oczywiście Rymkiewicz na intensywność tych pytań oraz na uczciwe wyznania narratora „ja nie wiem” zwraca uwagę. Opacki podkreśla intensywność i szczerłość okrzyków narratora – oto w bezpieczny świat wdarła się tajemnica, której nie sposób objąć rozumem (zakończyła zarówno bezpieczną konwencję oświeceniowego utworu, w którym wszystko prowadzi do wyjaśnienia, jak i sentymentalnego wiersza, którego lekkość została tu obciążona)³⁶². Słynne: *Kto jest dziewczyna – ja nie wiem* wypowiedziane na początku i na końcu ballady kruszy delikatną strukturę balladowego świata. Nie może on służyć poznaniu czegokolwiek. Cysewski twierdzi, że końcowe: *ja nie wiem* narratora różni się wyraźnie od tego wypowiedzianego na początku ballady. To *nie wiem*, które wzbogacone zostało o świadomość niewiedzy i nie zniszczyło wcale tajemnicy, raczej zrozumiało jej znaczenie ³⁶³.

I strzelec, i narrator w ich fascynacji dotykają głębin bytu, zostają niejako wciągnięci w poszukiwanie prawd podstawowych; dziewczyna zaś samą swoją istotą wskazuje na tajemnice i prawdę natury (...) Ukazanie się bohaterki i przebieg kuszenia sprawiają wrażenie tak silnego związku z naturą, że dziewczyna zdaje się być nią samą; zdaje się być esencją (?), a może epifanią (?) bytu. Wierzyli romantycy, że byt odsłania swoje tajemnice, trzeba tylko chcieć, mieć odwagę i umieć je zobaczyć, doświadczyć ich, odczuć prawdę „niesłychanego”, przeżyć tajemnicę jako tajemnicę właśnie – bez prób sprowadzenia jej do racjonalnych oczywistości; poznanie takie nie ma kresu, jego głębia jest nieskończona ³⁶⁴.

Zdaje się, że i Rymkiewicz, budując obraz schwytej świtezianki, i Mickiewicz, ukazując ją jako okrutnicę, łudzącą sobą strzelca, doszli do tego samego wniosku. Stanęli oko w oko z tajemnicą i ze świadomością, że na zawsze zostanie ona tajemnicą. Zupełnie innymi sposobami odsłonili taki sam świat – *świat wszechprzenikalności bytów, (który) każe myśleć o wspólnym uniwersum, w którym zakorzenione są wszelkie istnienia i odsłania się sens wypadków odbieranych przez człowieka jako splot dziwności, grozy lub tajemnicy* ³⁶⁵.

Ballada *Rybka*, jeszcze inaczej ujmuje to, co pojawiło się w *Świteziance*. Ireneusz Opacki uważa, że „*Rybka*” *nie jest dowcipem, ani igraszką. To spojrzenie na f a k t y c z n ą*

³⁶² Ireneusz Opacki, *W środku niebokręga...*, s. 83 i d.

³⁶³ Kazimierz Cysewski, *Wzroku przyjemna uluda...*, s. 94.

³⁶⁴ Tamże, s. 101-102, 103, 105.

³⁶⁵ Alina Witkowska, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa 1983, s. 26.

*niepojętość świata spojrzeniem dziecka patrzącego s e r i o*³⁶⁶. A zatem w balladach mamy do czynienia z różnymi spojrzeniami na rzeczywistość. Skoro, jak pisała Alina Witkowska, *są ballady szkołą oswojenia z metafizyką, szkołą dostępną wszystkim uczniom*³⁶⁷, muszą uwzględniać różnorodny świat spojrzeń. *Spojrzenie dziecka na opuszczoną przez kochanka Krysię nie dostrzega grozy ani tragizmu jej sytuacji. Jest naiwne, właśnie d z i e c i ę c o ból czujące: „załamała białe rączki / I tak żałośnie narzeka”*. *Spojrzenia narratora – równie wrażliwego, ale nie dziecinnego – na opuszczonego przez kochankę strzelca ujmuje grozę*³⁶⁸. W *Balladach i romansach* bohaterowie, narrator i czytelnicy stają wobec tego samego zjawiska – niezgłębialności tajemnicy bytu. Ale są wobec niego w różny sposób – naiwny, dziecięcy, odczuwający grozę, jaka wydobywa się ze szczelin wszechświata. Każde balladowe spojrzenie na tę tajemnicę napotyka.

Obrazy, które tworzy Rymkiewicz, właściwie mieszają oba te sposoby patrzenia. Z jednej strony wpisany jest w nie dyletantyzm poznawczy, który nie stroni od niedorzeczności, z drugiej prowadzone są w tonie powagi, niejako na marginesie tej paplaniny, rozważania nad zagadką bytu. Używając zupełnie innych środków, tworzy właściwie Rymkiewicz narrację w jakimś sensie zbliżoną do tej z Mickiewiczowskich balladach. Właściwie nietrudno wyobrazić sobie karcące spojrzenie Śniadeckiego, które skierowane jest na Rymkiewicza bredzącego *duby smalone*³⁶⁹.

Czy bardzo różni się obraz Karusi przekonanej o swoim kontakcie ze zmarłym ukochanym od tego, który buduje Rymkiewicz, opisując śmierć Michała Wereszczaki? *Ponieważ Józef Wereszczaka ze Smolczyc oraz Maria Puttkamerowa z Bolcienik przyjechali pewnie prosto do Woronicy, więc orszak pogrzebowy, który wyruszył z Dworca, był niewielki (...) świtezianki przyłączyły się do orszaku gdzieś w okolicy Płużyn. Wychodzą z lasu, w długich przezroczystych sukniach, w wilgotne włosy wplecione mają – jeśli to kwiecień lub maj – wianki uwite z lobelii jeziornej (zwanej także stroiczką wodną) i sypią z koszyków drobne kwiatki lobelii, białe i niebieskie, na trumnę. Albo było inaczej (...) Wykradły go z jego gabinetu w Dworcu, gdzie leżał między orchideami, szczęka podwiązana przez panią Lulewiczową czarną chustką. Niosły go na nagich ramionach przez las, tą ścieżką, która prowadzi ku brzegom Świtezi. Tam, gdzie ruiny Pieszcanki, zarosły ogród, krzaki zdziczałego*

³⁶⁶ Ireneusz Opacki, *Ewolucje balladowej opowieści. Zagadnienie narratora i narracji w balladzie lat 1822-1920*, Lublin 1961, s. 15.

³⁶⁷ Alina Witkowska, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, s. 26.

³⁶⁸ Ireneusz Opacki, *Ewolucje balladowej opowieści...*, s. 25.

³⁶⁹ To oczywiście słowa, którymi w *Romantyczności* Starzec określił to, co opowiada Karusia. Słowa wskazywały na postać Jana Śniadeckiego, który w rozprawie o klasycyzmie i romantyzmie „dubami” nazwał romantyczną poezję (Jan Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*, w: *Walka romantyków z klasykami*, opr. S. Kawyn, Wrocław 1960, s. 55).

bzu, zeszły w głąb jeziora. Teraz płąsa tam z nimi, stopy tuż nad wodą, rozwiane włosy, kołczan na plecach i otwarty kołnierzyk białej romantycznej koszuli. Wyciąga ku nim ręce, a one ulatują, skośnie wzbijają się ku górze, gdzie przez gałęzie drzew przesącza się światło. Pośmiertne jego tam z nimi zabawy, dotykane pępeków, całowanie stóp i kolan, ssanie sutek (DS,95,97).

Oczywiście to, co różni oba obrazy, to parodystyczny styl, który przybiera relacja Rymkiewicza. A jednak spod tej parodii zdaje się przeziierać ton serio. Trudno to uchwycić, a jednak opisy Rymkiewiczowskie zdają się właśnie mieszaniną powagi i bufonady. Parodia raczej ma stwarzać tę bezpieczną osłonę, dzięki której narracja nie popada w patos. Ten pogrzebowy orszak, kroczący za ciałem Michała Wereszczaki przypomina nieco ten, który poeta powołał do życia w tomiku *Zachód słońca w Milanówku*:

Zimowy pogrzeb na cmentarzu w Bolimowie

Za jej trumną szły koty – ale niewidzialne

Koty ułomne oraz koty parafialne

Śnieżek kładł się na grobach bez większej ochoty

Szedł niewidzialny orszak – same zmarłe koty

Zapchlony Żółtek oraz szalony kot Bończa

Z jego ramion zwisała dziurawa opończa

Kot księżej gospodyni za nim kot poety

Niewidzialnie pachniały mielone kotlety

Kot w ostrogach kot Frajszyc w żółtym kapeluszu

Kot Połowa Ogona oraz kot Bez Uszu

Niesiono garnek z kaszą i wilgotne pranie

Kto umiera ten nie wie – co po nim zostanie

Półżywy kot Nazista oraz kot garncarza

Kto umiera ten nie wiem – co mu się przydarza

*I nie wie kto umiera – czy się przyda Bogu
Szedł kot Skurwiel ten który sika mi na progu*

*Kot utopiony w Worku kot Idź do Cholery
Niesiono niewidzialne papieskie ordery*

*Kot podmiejskiej kolejki stary kot Eliota
Na końcu jeśli chcecie – szła połowa kota*

*Koleżka naszej Psotki biały kot Półgłówek
Tu z nas każdy chciałby mieć taki pochówek³⁷⁰*

Świtezianka i kot z poezji z Milanówka właściwie zdają się podobne. To jakieś *istoty istnieniowe* ³⁷¹, które stają w prześwicie bytu. Istoty, których natury nie sposób zrozumieć, które odsłaniają tajemnicę, aby w chwilowym błysku połączyć się z wszechświatowym uniwersum.

Zdaje się, że w swoim pisarstwie Rymkiewicz dociera w podobne rejony, które eksplorował Mickiewicz w *Balladach i romansach*. Twórczość Rymkiewicza jest odnajdywaniem tych miejsc, które odsyłają do istnienia czegoś więcej, podobnie jak czynił to Mickiewicz w balladach, rozstawiając drogowskazy inności – *dosłownie co krok spod nogi wyrasta groźna tajemnica. Zerwiesz kwiat – naruszyłeś jakieś tabu, pójdziesz nad jezioro – tam młodzienc cierpi wieczystą karę, zobaczysz kamień, a w niego okazuje się wpisana zemsta natury* ³⁷². Podobnie znaki zagadki w swoich tekstach układa Rymkiewicz. Wszystkie motywy, wątki, które można wyłuskać z gęstej narracji opowieści o Płużynach wskazują na to – leśna przecinka, przez którą prześwieca byt, przezroczystość jeziora, zatopione miasto ze swoimi legendami i archeologicznymi badaniami, zagubione w dziejach listy, nasiona kwiatów, które wciąż czekają na wydobywanie z koperty, w jaką zapakował je ksiądz Siemionowicz i cary z ballady Mickiewicza, drzewo, które patrzy na patrzącego i *środek niebokręga*, koty i świtezianki obecne na pogrzebie, choć niewidoczne dla racjonalnych oczu – wszystko to tworzy sieć pojęć, Mickiewiczowskich i Rymkiewiczowskich – odsłaniających

³⁷⁰ Jarosław Marek Rymkiewicz, *Zachód słońca w Milanówku...*, s.60-61.

³⁷¹ Ryszard Przybylski, *Posłowie*, w: Jarosław Marek Rymkiewicz, *Zachód słońca w Milanówku...*, s. 69.

³⁷² Alina Witkowska, *Mickiewicz. Słowo i czyn...*, s. 24.

czasem tajemne wnętrze innego świata. Budują mapę poetyckiej wyobraźni zespolonej wspólnymi siłami tych dwóch poetyckich osobowości. *Literatura „jest poszukiwaniem, lecz takim, które nie wie, czego szuka, albo wie – lecz natychmiast zapomina – dopiero w chwili, gdy to znajduje”* – to zdanie Jeana-Pierre’a Richarda przypomina Tomasz Swoboda³⁷³. Richard wydaje się zresztą wyśmienitym rzecznikiem Rymkiewiczowskiego pisarstwa. Te obrazy, których poszukuje Rymkiewicz, czytając Mickiewicza, które wysnuwa przecież na podstawie jakichś przesłanek – wiersza, rozmowy, informacji o przestrzeni, dawnego przewodnika czy listu – tworzy w oparciu o wyczytaną przez siebie z dawnych dziejów aurę – bliskie jest temu ujęciu głębi, które pozwala Richardowi odczytywać poezję Nerval’a, Baudelaire’a, Verlaine’a i Rimbauda. Zdaje się, że wiara, iż *literatura jest jednym z miejsc, w których z najwyższą prostotą, a nawet naiwnością ujawnia się ów wysilek świadomości pojmującej byt* jest tak samo prawdziwe dla Rymkiewicza, który także zdaje się szukać *poziomu czystego doznania, surowego uczucia czy też rodzącego się obrazu*³⁷⁴, aby w *zastanym chaosie tekstu-egzystencji odnaleźć jakieś miejsca wspólne, podobieństwa, punkty przecięcia umożliwiające rozrysowanie choćby najprostszej mapy bytu*³⁷⁵. Oczywiście można byłoby zarzucić Rymkiewiczowi, że nie szuka on owych miejsc wspólnych, lecz sam je tworzy, obsesyjnie powtarzając czy rozbudowując pewne myśli, błyski, obrazy, które udaje mu się wyczytać z Mickiewiczowskiego tekstu-życia. Ale zdaje się, że właśnie w ten sposób pracę interpretatora pojmuje Richard. Swoboda cytuje jego wypowiedź: *praca krytyka polegała na utkaniu pajęczyny ze stronic, zdań, słów, na zbudowaniu rozety, pudła rezonansowego lub lepiej groty, której ściany odesłałyby nas do pustego, lecz oświetlonego, a raczej oświetlającego środka*³⁷⁶. To właśnie robi Rymkiewicz. Sieć jego pisania, która oplata żywotowość Mickiewicza, jest tak gęsta, że czasem trudno wyodrębnić w niej włókna należące do romantycznego twórcy. Budując opowieść o poszukiwaniu autentyczności, której patronował Rousseau, znalazł Rymkiewicz zapewne nie autentycznego Mickiewiczowskiego ducha, lecz ducha romantycznego, który zagarnął jego własne pisanie, który przeniknął między wiersze opowieści. W Płużynach, przezroczystym odmęcie Świtezi odnalazł Rymkiewicz przejście do romantycznej duchowości. I jego narracja roztopiła się w niej. Dlatego ta część kończy się niezwykle sugestywnym obrazem.

³⁷³ Tomasz Swoboda, *Alchemia Richarda*, w: Jean.Pierre Richard, *Poezja i głębia*, przekład i posłowie T. Swoboda, Gdańsk 2008, s. 185.

³⁷⁴ Jean Pierre Richard, *Poezja i głębia...*, s.7.

³⁷⁵ Tomasz Swoboda, *Alchemia Richarda...*, s. 191.

³⁷⁶ Tamże, s. 192.

Zbieramy się wszyscy razem na brzegu Świtezi. Jest Michał Wereszczaka, jest jego siostra Maryla, jest oczywiście Mickiewicz. I ja tam jestem, stoję trochę z boku, w tym miejscu, gdzie za leszczynami otwiera się leśna przesieka, a ta śliczna kobieta obok mnie, to Fany Olendzka z Kosuza. I ja ją wypytuję, ale bardzo dyskretnie (i trochę podstępnie) na okoliczność jej romansu z Michelem: jak to było z tymi żółtymi jaśminami? Ale teraz przerywamy nasze rozmowy, Marylka wstała z kamienia i bosonoż wchodzi do jeziora, Fany wcale mnie nie słucha, księżę kropidło zawisło nieruchomo ponad sztalugami, ruski sprawnik wysunął głowę ze stryczka, a Michel stoi po kolana w wodzie. Bo właśnie o tam, na średnim jeziorze, gdzie zatrzymały się łódki, chłopci Michela wyciągają sieci i widać już skrzydła niewodu. Coś się zaraz ukaże i nie wiemy, co. Ukaż się, córko Tuhana, bo jesteś nam potrzebna, świtezianko: chcemy wierzyć, że nie jesteśmy tutaj sami i że istnienie nasze tutaj się nie kończy (DS,104-105)³⁷⁷.

I Rymkiewicz towarzyszy tu wyciąganiu z niewodu świtezianki. Duchy połączyły się, miejsce zostało otwarte, tajemnica na chwilę została wyjaśniona. Czym była, oczywiście nie wiadomo, ale wiadomo, że Rymkiewicz, stojący w leśnej przesiece, u boku Fany i obserwujący świteziankę, przez moment znał jej rozwiązanie.

... pomiędzy...

Tekstem, który pomoże zrozumieć, co dzieje się w ostatniej części cyklu poświęconego Mickiewiczowi, jest artykuł Harolda Blooma *Internalizacja romansu poszukiwań w angielskiej poezji romantycznej*³⁷⁸. Tekst poświęcony jest wyobraźni angielskich poetów romantycznych – Coleridge’a, Keatsa, Blake’a, Shelley’a i Wordswortha. Wcielenie wzorów romansu, szczególnie romansu poszukiwań, w poetykę utworu, było według Blooma literackim odtworzeniem procesów romantycznego życia duchowego, które rozwija się między jednym wierszem a drugim. *Droga romansu poszukiwań, zanim został on zinternalizowany przez wielkich romantyków, była drogą od natury do natury odkupionej, gdzie odkupienie sankcjonował dar jakiegoś zewnętrznego autorytetu duchowego, czasem*

³⁷⁷ Ciekawy przypis uczyniło też samo życie. W 1828 muzykę do ballady „Świtezianka” skomponowała Maria Szymanowska (Kazimierz Cysewski, *Wzroku przyjemna uluda...*, s.107), matka późniejszej żony Mickiewicza, Celiny. Czy Celina stała się w życiu wieszczka jakimś wcieleniem świtezianki – wodnego demona? Píše tak o Celinie Alina Witkowska: *W chorobie Celina Mickiewiczowa przekroczyła granice literackości, weszła w obręb tego romantycznego świata i uznała go za rzeczywisty, a siebie za jedną z wielkich kreacji tamtego wymiaru: pełnego cudów, tajemnych mocy, jasnowideń i bliskości Boga* (Alina Witkowska, *Celina i Adam Mickiewiczowie*, Kraków 1998, s. 91-92).

³⁷⁸ Harold Bloom, *Internalizacja romansu poszukiwań w angielskiej poezji romantycznej*, tłum. M.B.Fedewicz, Pamiętnik Literacki 1978, z.3

magicznego. U romantyków natomiast jest to droga od natury do wolności wyobraźni ³⁷⁹. Bloom walczy z utrwalonymi interpretacjami, jakoby literatura romantyczna dążyła do odkrycia jedności między piszącym czy objawiającym się w tekście, *bohaterem-poetą*, jak pisze, a otaczającym światem, jakoby jej celem było przeniknięcie praw rządzących wszechświatem, uzyskanie jedności z naturą, odkrycie tajemnej sieci powiązań między naturą a człowiekiem. Przeciwnie, romantycznym eksploratorom chodzi raczej o wyzwolenie z tego usytuowania w kręgu natury. To raczej poezja anty-natury, dążąca do wyzwolenia triumfującego człowieka, wyzwolenia siły jego umysłu i czucia, niezależnych od jakichkolwiek wpływów. Na końcu tej drogi ma stanąć nieskrępowana, niczym nieograniczona Wyobraźnia. Proces wyzwalań przechodzi dwa stadia. Pierwszym jest działanie energii organicznej, którą Bloom nazywa fazą Prometeusza, drugim dużo boleśniejszym i trudniejszym, jest poddanie się działaniu energii twórczej, czyli stadium Prawdziwego Człowieka, Wyobraźni. W pierwszym stadium natura wydaje się jeszcze sprzymierzeńcem, bowiem chodzi tu o wyzwolenie podmiotu spod działania wszelkich społecznych rygorów – libido walczy ze stłumieniem. Natura staje się owym pierwotnym głosem, który pozwala na drodze rewolucji przeciwstawiać się wszelkiemu działaniu rygoru instytucji, formy, społecznej opresji. Ale to jest etap łatwiejszy. Drugim jest dążenie do wyzwolenia Wyobraźni i tutaj natura staje się już przeciwnikiem. Co gorsze, nie jedynym i wcale nie najtrudniejszym. Drugim, znacznie bardziej wyrafinowanym, jest *krnąbrny element jaźni*, własnej jaźni, która próbuje przeciwstawić się tym emancypacyjnym procesom. Najodpowiedniejsze imię owemu pierwiastkowi jaźni nadał, według Blooma, Keats, który nazwał go Tożsamością, Własnym Ja, tak zgubnym dla poety. W liście do Richarda Woodhouse’a pisał Keats: *Poeta jest najbardziej niepoetyczny ze wszystkiego co istnieje, ponieważ nie ma żadnej Tożsamości – nieustannie ożywia on i wypełnia jakieś inne Ciało: Słońce, Księżyc, Morze, Mężczyzn i Kobiety* ³⁸⁰. Pozbycie się Własnego Ja, przekroczenie go, jest najtrudniejszym elementem. Odwaga wydania siebie we władanie właśnie owych innych wcieleń, innych ciał, czyni z poety Prawdziwego Człowieka, Wyobraźnię. *Miłość, która wykracza poza Własne Ja, ma swe odpowiedniki w wielu tradycjach, w tym także w ramach chrześcijaństwa, lecz twórczy Eros romantyków nie jest Erosem wyrzeczenia, chociaż wykracza poza „ja”*. Jest to, by użyć określenia Shelley’a, całkowite wyjście z naszej własnej natury; całkowite, gdyż siłą, która je powoduje, nie jest samo prometejskie libido, lecz raczej połączenie libido i czynnego składnika ego – składnika wyobraźni; inaczej mówiąc,

³⁷⁹ Tamże, s. 264.

³⁸⁰ Tamże, s. 271.

*pragnienie całkowicie wchłonięte przez wyobraźnię*³⁸¹. To jakby próba powrotu do pierwotnego stanu, lecz owa pierwotność jest pierwotnością czystej wyobraźni. To, jak się zdaje uzyskanie takiej materii do tworzenia, która nie byłaby niczym skrępowana ani zanieczyszczona. Wyzwolona jest także z jakichkolwiek pragnień, miłość, która ją kształtuje, nie jest bowiem żadnym ograniczeniem, żadnym kurczowym, nerwowym trzymaniem celu, jest tylko wolnością. (...) *celem poszukiwania dla bohatera-poety nie stała się natura, lecz jego własna dojrzała moc; tak więc poeta romantyczny odwrócił się nie od społeczeństwa do natury, lecz od natury do tego, co bardziej od niej integralne, w głąb siebie. Rozszerzona świadomość poety przyniosła mu nie tyle poczucie poprzedniej jedności z naturą czy Boskością, ile jego poprzedniej, pozbawionej „ja” jaźni. W tym celu należy powrócić do jakiegoś stanu „sprzed”, do stanu „zanim”. To poszukiwanie siebie, zanim pokryło się ono jakimikolwiek wpływami, zanim uwikłało się w cokolwiek. Figurą tego stanu jest dla Blooma Blake’owski Tharmas, jeden z Zoa, który przed upadkiem był tkwiącym w człowieku potencjałem urzeczywistnienia instynktownych pragnień, był więc regentem Niewinności*³⁸². Przybiera on postać pasterza i taka postać będzie pojawiać się w pismach innych romantyków, symbolizując stan pierwotnej czystości, możliwości, umiejętność opierania się urokom natury. Siłę twórczego umysłu, który wciąż ożywiany jest możliwością kreacji, pulsującą obietnicą, wiecznym przekraczaniem siebie, w kompletnym oderwaniu od tej części jaźni, która starałaby się scementować jakąś wersję podmiotu i wstrzymywać ją przez to. To stan poetyckiego wyzwolenia.

*Spełnieniem wszakże nie jest nigdy sam utwór, lecz ten utwór gdzieś poza nim, który staje się możliwy dzięki apokalipsie wyobraźni*³⁸³.

... do Snowia

Co łączy Płużyny i Snów? Jaki jest klucz do zestawienia w książce o Mickiewiczu tych dwóch miejsc? *Snów położony jest przy gościńcu z Baranowicz i Stołowicz do Nieświeża. Przeływa tam rzeczka, która nazywa się Snówka. Okolica jest bezleśna, wokół są pagórki, a na pagórkach gaje oraz pola. Czyli krajobraz często w powiecie nowogrodzkim spotykany, akurat taki jak wokół Zaosia albo Miratycz* (DS,116). W Snowiu znajdował się imponujący klasycystyczny pałac należący do znamienitej rodziny Rdułtowskich. Czy Mickiewicz był

³⁸¹ Tamże, s. 273.

³⁸² Tamże, s. 276.

³⁸³ Tamże, s. 267.

w owym pałacu? Nie. Konstantego Rdułtowskiego poznał w Petersburgu na przełomie 1824 i 1825 roku. Dlaczego więc Snów staje się bohaterem kolejnej i ostatniej części rozważań mickiewiczowskich? Chyba dlatego, że wpisywał się w romantyczny krajobraz młodości i dzieciństwa poety, oczywiście w dość rozległym literackim znaczeniu, bowiem Snów oddalony był od Nowogródka o 63 wiorsty (DS,116). A jednak ważniejsza jest jego obecność na mapie duchowej niż geograficznej. A tę obecność kształtuje kilka rzeczy – po pierwsze znajomość Mickiewicza z Rdułtowskim, czy może przede wszystkim sama postać Rdułtowskiego. Po drugie to, co się wydarzyło w Snowiu.

Konstanty Rdułtowski był człowiekiem wykształconym i poliglotą. Próbował pisać wiersze, choć zdaje się z niewielkim sukcesem artystycznym. Stał się za to wielkim admiratorem poezji Mickiewicza. Przetłumaczył na angielski *Sonety krymskie*, a na polski dokonał przekładu dzieła Swedenborga *O niebie i jego cudach, również o piekle*³⁸⁴.

Konstanty Rdułtowski przyjaźnił się z Ludwikiem Spitznaglem. I właśnie z osobą Spitznagla związane jest to ważne wydarzenie, jakie miało miejsce w Snowiu. Otóż w 1827 roku Ludwik Spitznagel gościł w pałacu Rdułtowskiego. Przyjechał tam pożegnać się przed swoją wielką wyprawą na Wschód, która napawała go dumą i radością. Trudno powiedzieć, co zaszło w majątku przyjaciela, wiadomo tylko, że Spitznagel tuż przed wyjazdem, właściwie już po pożegnalnych uściskach, udał się jeszcze do swojego pokoju i popełnił tam samobójstwo.

Te dwie znajomości Rdułtowskiego – z Mickiewiczem i ze Spitznaglem – połączone zostały wspólną księgą – sztambuchem Rdułtowskiego, do którego obaj romantycy się wpisali. Ten sztambuch odgrywa dużą rolę w Rymkiewiczowskich rozważaniach.

Rdułtowski – pan ze Snowia staje się w pewnym sensie odpowiednikiem Wereszczaki – pana na Płużynach. Obaj wyznaczają dwa krańce romantycznej przestrzeni duchowej, obaj uosabiają romantyczne mity osobowe, obaj są świadkami Mickiewiczowskiej egzystencji. Tymi nieoczywistymi – akuszerami romantycznego bycia poety, romantycznej wyobraźni.

Rymkiewicz w części *Do Snowia* posuwa się coraz dalej i konsekwentniej w swojej opowieści. Ostatni obraz poprzedniej części sugerował całkowite stopienie Rymkiewiczowskiej narracji, jego samego, w opisie romantycznej egzystencji. Wizja zanurzających się w przezroczystość Świtezi bohaterów wyraźnie to sugerowała. Dlatego w kolejną część narrator wkracza już pewniej, pamiętając o tamtym obrazie. Wkracza w te duchowe przestrzenie z Mickiewiczowskich okolic, wykorzystując jeden z ważniejszych romantycznych toposów, czyli sen. *Dlatego Ludwik Spitznagel przyśnił się na początku*

³⁸⁴ Mickiewicz, *Encyklopedia...*, s. 455-458.

marca 1830 roku księdzu Stanisławowi Parczewskiemu? I dlaczego ponad trzy lata wcześniej, w dniu swej śmierci w Snowiu – a więc w końcu lutego 1827 roku – Ludwik Spitznagel przyśnił się Antoniemu Edwardowi Odyńcowi? (DS,109). Niemal od razu do tych rozważań dodaje Rymkiewicz swój sen, którego obrazy – przepaść między urwiskami, jaką autor we śnie musi pokonać, aby przetrzeć drogę swojej żonie i synowi – musiały pojawić się pod wpływem lektury Swedenborga, którą zgłębiał zapewne z tego powodu, że polskim romantycznym tłumaczem mistyka był Konstanty Rdułtowski. Sen zostaje także przywołany po to, aby powiedzieć, że *Swedenborg utrzymywał, że wielokrotnie odwiedzał świat duchów i że miejsca naszego pośmiertnego bytowania są mu wobec tego świetnie znane* (DS,110). Tak więc już w krótkim wstępnym fragmencie spotykają się u Rymkiewicza duchy Spitznagla i Rdułtowskiego prowadzone wiarą w zaświatowe bytowanie wywiedzioną z ksiąg Swedenborga. Takie spotkanie musi mieć oczywiście jakiś cel, zważywszy na to, że *co najmniej już gdzieś około 45-46. roku życia Swedenborg zanotował coś szczególnego o snach. Na marginesie „Psychologii” Wolffa zamieścił uwagę, że chociaż sny rodzą się prawdopodobnie pod wpływem jakiegoś bodźca zewnętrznego, to przecież niektóre z nich zdają się dążyć do określonego celu, tak jakby kierowała nimi dusza*³⁸⁵. Jakby podążając za tą myślą, pierwszy fragment swych sennych rozważań kończy Rymkiewicz słowami, odwołującymi się do snów z udziałem Ludwika Spitznagla, niejako zapowiadającymi śmierć – śmierć samego Spitznagla i śmierć księdza Parczewskiego, który niedługo potem rzeczywiście umarł – *W obu tych snach przed tym, kto śni, coś się otwiera; i widać – ale niejasno – jakieś miejsce, w które ten śniący może wejść. (...) No to chodźmy: tam, gdzie zaprasza nas Ludwik Spitznagel* (DS,112,113). A zatem to Spitznagel ma być ową swedenborgiańską duszą wskazującą określony cel. Wzywającą do tego, aby iść. Ksiądz Parczewski, opowiadając o swoim śnie Odyńcowi, skojarzył go ze słowami Szekspira o dziwach na niebie i ziemi, które nawet nie śniły się filozofom, słowami, stanowiącymi motto do II części Mickiewiczowskich *Dziadów* (DS,111-112).

Mickiewicz także wierzył w sny³⁸⁶. *Miałem sen w Dreźnie 1832 roku, marca 23, który ciemny i dla mnie niezrozumiany. Wstawszy zapisałem go wierszem (...) Wiersze te były pisane, jak przychodziły, bez namysłu i poprawek*³⁸⁷. Tak przyszła do Mickiewicza wizja owej tajemniczej zimy, białej jak ptak, pełnej grozy, dziwacznej i niezrozumianej, którą zapisał potem w wierszu *Śniła się zima...* Po śniegu szła procesja nad brzeg Jordanu. Ci po prawej ze

³⁸⁵ Signe Toksvig, *Emanuel Swedenborg. Uczony i mistyk*, przekł. I. Kania, Kraków 2002, s. 175.

³⁸⁶ Ciekawych informacji na ten temat dostarcza praca Marii Piaseckiej *Mistrzowie snu. Mickiewicz – Słowacki – Krasiński*, Ossolineum 1992.

³⁸⁷ Adam Mickiewicz *Wiersze*, Wyd. Jubil., t.1, s. 346.

świecami w dłoniach, ci po lewej z gałązką kwiatu. A potem pojawiła się Ewa – Ewa Henrietta Ankwiczówna – rzymska przewodniczka Mickiewicza, jego niedoszła żona, o której poprzedniego wieczoru rozmawiał z Odyńcem³⁸⁸.

*Ujrzałem Ewę,
Jaką widziałem na Albańskiej górze,
W białej sukience i ubraną w róże;
Motyle wkoło, ona między niemi
Zdała się wznosić i nie tykać ziemi³⁸⁹;*

U j r z a ł e m E w ę - pisze poeta lub może warto powiedzieć: pisze Mickiewicz. Wszak to nie jest wiersz o śnie, lecz sen zapisany wierszem, a to nie to samo. Może to jest moment, gdy udaje się uchwycić Mickiewicza-człowieka³⁹⁰. Mickiewiczowi śniła się ta zima w marcu 1832 roku. Przyjechał do Drezna tuż na początku miesiąca. *Znaleźliśmy go wtedy w nader smutnym stanie, boleści i drażliwości wewnętrznej...*- pisze Domejko³⁹¹. W tamtych dniach Konstancja Łubieńska porzuciła dla niego męża i dom, poszedł na przedstawienie *Zaczarowanego fletu*, którym się zachwycił. I przyśniła mu się zima. Może jeszcze coś było – coś zobaczył, poczuł jakiś zapach, obejrzał się za kimś na ulicy – strzępki bytu, jak chciałby Rymkiewicz, najistotniejsze, choć niepozorne. Zresztą Mickiewiczowski biograf pyta: *ciekawe, czy wtedy na ulicach Drezna leżał śnieg?*³⁹², próbując odtworzyć widoki, na które mógł zwrócić uwagę Mickiewicz. One przecież mają związek z sennymi wizjami, jak poucza Swedenborg. Ta Rymkiewiczowska drobiazgowość w odtwarzaniu najmniejszych choćby realiów z życia Mickiewicza, tego, co mógł widzieć, jest, jak już pisałam, drogą do wyobraźni wieszczą³⁹³.

³⁸⁸ A wszystko to tajemne, bo jeszcze w Rzymie miała Ankwiczówna dziwny sen o poecie. Śnił jej się cały w bieli, bawiący się z barankiem. Rano, Mickiewicz nie znający tej nocnej wizji, po długiej przerwie przystąpił do spowiedzi i przyjął Sakramenty. Sen Ewy-Henrietty uznał potem za prorocstwo. O tym zdarzeniu opowiadał 22 marca Odyńcowi (*Mickiewicz. Encyklopedia...*, s. 534).

³⁸⁹ Adam Mickiewicz, *Wiersze*, Wyd. Jubil., Warszawa 1955, t. 1, s. 347.

³⁹⁰ *Mickiewiczowska mitologia osobista najpełniej, jak sędzę, objawia się w wierszu „Śniła się zima...”* Ten poetycki zapis drezdeńskiego snu Mickiewicza kryje w sobie ciągle jeszcze nieodgadnioną (pomimo licznych prób) – a kto wie, czy nie najważniejszą – tajemnicę poety. Nie potrafię zbliżyć się do tej tajemnicy. Przeczuję jedynie, że nie da się ona sprowadzić do pojedynczej konstatacji, lecz że istnieje w różnorodności i skumulowaniu Mickiewiczowskich wyobrażeń (Wojciech Owczarski, *Mickiewiczowskie figury wyobraźni...*s. 204).

³⁹¹ *Kronika życia i twórczości Adama Mickiewicza, lata 1832- 1834*

³⁹² *Mickiewicz czyli wszystko...*, s.211.

³⁹³ Zdaje się, że sam Mickiewicz uważał wzrok za zmysł niezwykle ważny w rozwoju człowieka. Wspominał: *Ja w Alpach raz widziałem byka na urwisku góry walczącego z piaskiem, który osuwał się i niósł go w przepaść. Walka trwała dwie może godziny i byk wybrnął. Podróżni przechodzili mimo. Odyniec patrzył na zwierzę jak na aktora, a ja wyciągnąłem z jego ruchów naukę, która mi nieraz była pomocna, a raz wyrwała mnie z niebezpieczeństwa moralnego. Drogi ludzi są różne, a na każdej z nich każdy człowiek spotyka takie fenomena, które są właśnie najstosowniejsze dla jego nauki* (A. Mickiewicz, *Listy*, Wyd. Jubil., Warszawa 1955, t. XV, s. 480). Warto do słowa *fenomena*, którego użył Mickiewicz, dodać komentarz Arystotelesa, który zastanawia się:

Śnić to, w ujęciu romantyków, wracać do wielkiej całości, mierzyć się z Tajemnicą³⁹⁴, wydobywać to, co najistotniejsze w dziennej wersji egzystencji. Tak pisał Mickiewicz:

*Dwoiste życie nasze: sen ma świat udzielny
Śród otchłani nazwanych bytem i nicestwem,
Nazwanych, lecz nieznanym – sen ma świat udzielny,
Z rzetelną władzą rządząc nad marnym królestwem*³⁹⁵

W 1824 roku Mickiewicz odkrył „Sen” Byrona i znakomicie go spolszczył, bez dystansu tłumacza wobec cudzego utworu, lecz z identyfikującym przeżyciem współwyznawcy³⁹⁶.

Opowiem wam, co mi się dawniej przywidiło :

Może we śnie. (...)

Zdało mi się, żem widział młodych ludzi dwoje,

Chłopca i dziewczę; stali na wzgórku oboje (...)

Chłopiec i dziewczka patrzę – ta na okolice

Piękne jak ona sama, a ten na dziewicę (...)

Chłopiec był laty młodszy, lecz starsze nad lata

Serce jego; wzrok jego w całym kręgu świata

Jedynie tylko widział swej kochanki lice,

I widział ją przed sobą, w niej utkwil źrenice

I nie mógł ich oderwać; nie było w nim ducha,

Ona była mu duchem; głosu jej drząc słucha,

Ona była mu głosem; on swych oczu nie ma,

Ona była mu okiem; bo ścigał oczyma

Jej spojrzenia i wszystkie oglądał przedmioty

*W świetle od niej odbitym (...)*³⁹⁷

To już nie zwyczajne patrzeć, to zamykanie we wzroku, obejmowanie spojrzeniem, przeglądanie, w-patrywanie się - *oko ginie w oku*, jak pisał Mickiewicz w *Przypomnieniu*³⁹⁸. To znów gra spojrzeń odbijających się w sobie wzajemnie. Patrzeć na tego, który patrzy.

Dlaczego ci, którzy mają jedno oko, bywają mniej wrażliwi? Czy dlatego, że dusza mniej doznaje? (Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, przekłady, wstępy i komentarze A. Paciorka, L. Regner, P. Siwek, Warszawa 1993, s. 711).

³⁹⁴ Alina Witkowska, *Oniologia i oniomania*, Teksty 1973, nr 2, s. 44.

³⁹⁵ Rymkiewicz pisze podobnie: *Zostałem przeniesiony – tak pojmuję ten mój sen – w inną widzialność i dla przedstawienia tej innej widzialności sen posłużył się obrazami, które odnalazł w mojej uśpionej pamięci. Ale dlaczego zostałem przeniesiony? Czy ta inna widzialność - ale może niewidzialność? więc lepiej będzie powiedzieć tu tak: czy ta inna strefa istnienia, w którą zostałem przeniesiony, czegoś chce ode mnie?* (DS,110).

³⁹⁶ Alina Witkowska, *Oniologia i oniomania...*, s.47.

³⁹⁷ Adam Mickiewicz, *Wiersze*, Wyd. Jubil., Warszawa 1955, t. 1, s. 185, 186, 187, moje podkreślenia.

³⁹⁸ Adam Mickiewicz, tamże, s. 109.

Motyw wydaje się bardzo podobny do przywoływanej już wcześniej interpretacji obrazu Friedricha. *Znów widziane widzi widzącego i otwiera się przed nim: jest widzącym miejscem, widzącym otwarciem, w które ten, kto patrzy na obraz, może wejść* (DS,132). U Mickiewicza siłą takiego spojrzenia, jakim we śnie obdarzają się chłopak i dziewczyna, jest ich wzajemne uczucie. Chłopak ogląda przedmioty w świetle odbitym od dziewczyny. To jest *widzące światło, miejsce otwarcia, otwarte widzenie* (DS,132). Rymkiewicz doskonale pojmuje tę Mickiewiczowską myśl. Píše tak: *niemal wszystkie światła, które mogłyby nam ukazać nasze istnienie jako takie tutaj miejsce, w którym dobrze jest istnieć, w którym w ogóle można istnieć, zostały zgaszone; ale jest coś, co może nas istotnie łączyć z naszym istnieniem; co je przed nami otwiera i ukazuje nam je jako coś dobrego, jako miejsce dobre, jako dobro; i co nasze istnienie oświeśla tajemniczym światłem, które przybywa skądinąd; tym czymś jest miłość* (DS,133-134). To ujęcie jest bardzo romantyczne, a światło-miłość, które usensownia istnienie i czyni je dobrym, jest wspólną myślą tych dwóch tekstów.

Sam Rymkiewicz poszerza tę senną wizję. Warto przywołać jego wiersz *Ogród w Milanówku, sen zimowy*:

*Bóg jest dopóki patrzy dopóki ma oczy
Kawki już śpią w gałęziach i mrok już się mroczy*

*Kot śpi z ogonem w pysku na kaloryferze
Głęboko w mokrych liściach śpią półżywe jeże*

*Bóg zasnął ale patrzą Jego wieczne oczy
Śni się szarym wiewiórkom i mrok już się mroczy*

*Świat śpi śnią go wiewiórki chore kawki jeże
Wiewiórki kawki Boga wiecznego rycerze*

*Kot porusza się we śnie – ogon w pysku trzyma
Śni Boga – Bóg ma postać Dobrego Olbrzyna*

*I Bogu – także Jemu ! – śni się ogon koci
Ogon który tam we śnie tuż przy Bogu psoci
(...)*

*O istnienie! O jakie to brzydkie straszycło !
Gawron śpi – krwawi jemu ułamane skrzydło*

*Jedno oko zamyka a drugie otwiera
Patrzy Bóg i śni o nas albo też umiera*

*Kiedy grudzień śnieg ciska pomiędzy gawrony
Pomiędzy śmierć i życie – i świat jest uśpiony*

*Patrzy mrok i widzialna – mroczność w mroku leży
I w kompoście jeź chodzi wśród zgniłych obierzyn*

*Patrzą na nas otwarte wielkie oczy Boga
Jest sen – i jeśli wjedziesz – to we śnie jest droga³⁹⁹*

Niezwykły jest u Rymkiewicza obraz świata, który przyśnił się Bogu. I choć widoczne są tu wpływy tak bliskich przecież Rymkiewiczowi motywów Caldreonicznych⁴⁰⁰ oraz barokowych konceptualnych iluzji, to przecież w wierszu pobrzmiewają i echa tego romantycznego sennego widzenia, które odnaleźć można u Mickiewicza. Oko snu staje się przejściem do istnienia. Widzenie we śnie wyraża prawdę człowieka, jego wewnętrznego świata. U Rymkiewicza, choć świat wydawać się może złudzeniem, bo niepewne są jego podstawy i założenia, to w ostatnim dystychu człowiek staje naprzeciw Boskiego spojrzenia i, jak u romantyków, ta chwila okazuje się chwilą przepełnioną znaczeniem lub może chwilą przyjęcia, akceptacji, bowiem trudno byłoby wyjaśnić, czym miałoby być istnienie w tym dziwnym zatopionym w zimowym śnie świecie. A droga do akceptacji prowadzi przez sen. Mimo sennych gier, które poeta z Milanówka prowadzi w swoim utworze, trudno zgodzić się na to, aby czytać ten wiersz jako opowieść o nicości, pozbawionej sensu. Bóg, który patrzy, usensownia byt. *Jeśli wjedziesz – to we śnie jest droga*. Patrzenie – to dogłębne, prawdziwe, zatapiające się w oglądanym, przekraczające granice zmysłowego postrzegania jest przecież romantycznym sposobem istnienia, w wierszach Mickiewicza (a właściwie

³⁹⁹ Jarosław Marek Rymkiewicz, *Zachód słońca w Milanówku*..., s. 24-25.

⁴⁰⁰ Przede wszystkim chodzi oczywiście o imitowany przez Rymkiewicza dramat Calderona *Życie jest snem* (Warszawa 1971). Ale jest też Rymkiewicz tłumaczem innych utworów hiszpańskiego twórcy: *Księżniczka na opak wywrócona* (Warszawa 1974), *Niewidzialna kochanka, czyli hiszpańskie czary* (Warszawa 1971), *Kochankowie piekła* (Warszawa 1975), *Niebiańskie bliźnięta* (Warszawa 1973).

Mickiewiczowskiego Byrona) i Rymkiewicza spotęgowanym dodatkowo przez ten stan nadświadomości, jakim jest sen. Ten opis zimowego letargu pokazuje świat zamknięty w sobie, skupiony, pomniejszony przestrzenią snu, która rodzi się pod różnymi – boskimi, ludzkimi i zwierzęcymi powiekami. To wyjście z siebie. Właśnie w stronę czystych, śnieżnych obszarów wyobraźni. I w tym zamknięciu objawia się także spokój, rodzi się ukojenie. *Szczęśliwy, kto się w ciemnych marzeń zamknął ciszę, / Kto ma sny i o chwilach prześnionych pamięta* – pisał Słowacki w *Godzinie myśli*, utworze poświęconym Ludwikowi Spitznaglowi. „*Mieć sny i o chwilach prześnionych pamiętać*” znaczy tyle mniej więcej – wyjaśnia Traugutt – *iz trzeba posiadać zdolność koncentracji myśli, przenikliwość poznawczą nakierowaną na świat wewnętrzny, ukryty przed obserwacją zewnętrzną; że intuicyjne wnikanie w przeszłość jest równoważne wobec przeczuwania przyszłości* ⁴⁰¹. Czy o tej samej intuicji poznawczej mówiło patrzenie, opisywane w wierszach Mickiewicza i Rymkiewicza? W *Godzinie myśli* Słowacki podkreśla kilkakrotnie, że oczy Spitznagla były ciemnobłękitne. *A jeśli coś widziały, to coś, co jest tutaj niewidoczne. Wpatrywały się więc w świat, używając słowa Mickiewiczowskiego, niewidomy, widziały jakąś inną, tutaj niewidzialną widzialność* (DS,150). Wszyscy ci bohaterowie – Spitznagel, Mickiewicz, Rymkiewicz – spotykają się w jednej sennie przestrzeni w tym ostatnim tomie cyklu *Jak bajeczne żurawie*. Właściwie we wszystkich częściach swoich Mickiewiczowskich opowieści spotykał się Rymkiewicz z duchami. Używał różnych sposobów, żeby je przywoływać i do różnych celów je wykorzystywał. W ostatniej części cyklu temu spotkaniu towarzyszy odmienny klimat, właśnie sennego widzenia, widzenia, które przekracza zmysłowość, jakby sposoby wykorzystywane przez romantyków, tym razem miały służyć samemu autorowi nie tylko do opisu romantycznej rzeczywistości, lecz przede wszystkim do zaistnienia w niej. A więc nie były już próbą odtworzenia, lecz znalezienia się w – w świecie romantycznej wyobraźni właśnie, która nieustannie poszerza pole swojego istnienia aż do unicestwiającego kresu. Całkowitego oddania się, poddania, rozpląnięcia.

Sztambuch istnienia ⁴⁰²

Przez długi czas sądzono, że wiersz Mickiewicza znany jako *W imionniku K. R.* adresowany był do Karoliny Sobańskiej (z domu Rzewuskiej). Stanisław Pigoń ustalił jednak,

⁴⁰¹ Stefan Traugutt, *Sny z premedytacją*, Teksty 1973, nr 2, s.62.

⁴⁰² Określenie pożyczone z wywiadu rzeki z Rymkiewiczem. Liryki lozańskie nazywa on tam wierszami wpisanymi do *sztambucha istnienia, sztambucha egzystencji* (Mickiewicz, czyli wszystko..., s. 182).

że jest to wiersz, który Mickiewicz dedykował Konstantemu Rdułowskiemu, wpisując go do jego sztambucha. Nie tylko imionnik Rdułowskiego przedstawia ogromną wartość dla badaczy, także inne dokumenty, które mogły być w jego posiadaniu – listy Mickiewicza, rękopisy Ludwika Spitznagla. Z tymi rękopisami wiąże się, zdaniem Rymkiewicza, jakaś tajemnica. Dlaczego bowiem nie zostały one zwrócone rodzinie i dlaczego nie zostały udostępnione policji, która prowadziła śledztwo w sprawie samobójczej śmierci Spitznagla (DS,145-148)? Czy mogły znajdować się w nich wzmianki o Anieli Rdułowskiej, w której być może nieszczęśliwie kochał się Ludwik Spitznagel i która mogła wpłynąć na podjęcie decyzji o samobójstwie? Z upływem czasu być może o papierach zapomniano, Aniela Rdułowska wyszła za mąż. *No i leżały sobie w jakimś kufrze w Snowiu, potem w Odachowszczyźnie, potem w Czernichowie, ponad sto lat, bo aż do roku 1931, kiedy to Stanisław Pigoń wykonał ich odpisy* (DS,148). Te rozważania już po chwili przeradzają się w jedną z Rymkiewiczowskich wizji. Wyobraża on sobie te papiery, złożone gdzieś w Warszawie w 1944 roku. *Obłok kurzu, rozsypujące się odłamki muru i między nimi, w tym obłoku portret Angelique z męża Sultanowej. I leci też w dół, na ulicę albo na podwórze, szuflada, która wypadła z komody i z której wypadają, gdy obraca się w powietrzu, pożółkłe kartki papieru. Gdzieś na wysokości trzeciego piętra, w sierpniu roku 1944: rozdarty wybuchem niemieckiej bomby portret Angelique i wirujące wokół niego żółte kartki, na jednej z nich jest „Garść snowskiej ziemi”, pożegnalny wiersz, który dla Angelique napisał Ludwik Spitznagel. Pośmiertne ich, tych dwojga, tam w powietrzu obcowanie* (DS,148).

W tej wizji, dla której tłem jest powstanie, zawiera się przeświadczenie o tym, że w owych dawnych notatkach, rękopisach, pożółkłych fotografiach czy portretach tli się jeszcze życie, mieszkają duchy, które czekają na wyzwolenie i ten podniebny lot. I Rymkiewicz, przeglądając papiery, poszukując zapisków ze śladami tamtego dawnego życia, próbuje właśnie te duchy wyzwolić. Metafora anastylosu, której użyła Wojda do scharakteryzowania pisarstwa Rymkiewicza⁴⁰³, jest oczywiście jak najbardziej odpowiednia. A jednak równie dobrze taką metaforą może stać się kufer z papierami, który mieści w sobie i rzeczy istotne, i śmieci, od wielu lat z nabożeństwem lub z niefrasobliwością wrzucane przez różnych właścicieli. Taką metaforą może stać się stary pamiętnik, dziennik, imionnik. I taką metaforą jest sztambuch Rdułowskiego, w którym duchy spotykają się w pośmiertnym tajemnym bytowaniu.

⁴⁰³ Dorota Wojda, *Tekst jako „anastylos”*. Podmiot i ciało w twórczości J. M. Rymkiewicza, w: *Codzienne, przedmiotowe, cielesne. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX w.*, red. H. Gosk, Warszawa 2002.

Dla mieszkańców XIX wiecznego świata sztambuch był niesłychanie ważnym przedmiotem. *Sztambuch stał się jednym z licznych sposobów, jakimi przekazywano sobie nakazy pamięci o ludziach, zdarzeniach, sprawach, jakimi zaklinano ulotną chwilę, wklejając liść zerwany w czasie sentymentalnego spotkania – albo moment ważny, o którym nie wolno było nikomu zapomnieć, tak jak nie wolno zapomnieć ostatnich słów, testamentu umarłego. Strzęp szarfy z trumny generałowej Sowińskiej, wdowy po bohaterze i bohaterki, siwe włosy Mickiewicza ucięte przy wkładaniu jego ciała do trumny* ⁴⁰⁴. Niemieckie słowo oznaczało księgę rodu, księgę pnia ⁴⁰⁵. Łączyło więc wpisanych do sztambucha nowymi więzami krwi. Sztambuch Rdułtowskiego przechowywany dziś w Muzeum Literatury w Warszawie, jest takim właśnie dokumentem pokrewieństwa duchów. W niedalekim sąsiedztwie wpisane zostały tam dwa wiersze – jeden ręką Mickiewicza, drugi ręką Ludwika Spitznagla. Ten Mickiewiczowski brzmi tak:

*Różnym losem rzuceni na świata powodzie,
Spotykamy się z sobą jak dwie różne łodzie!
Twoja, barwą nowotną i pancerzem lśniąca,
Bisiorem wiatry chwyta, nurt piersią roztrąca;
Moja, na woli burzy i morskich straszydeł,
Wyrzucona bez steru ledwo z resztką skrzydeł !
Gdy jej owad tajemny na wskroś piersi porze,
Gdy gwiazdy chmurą zasłży: kompas ciskam w morze.
Rozminiem się ! I kiedyż w jedną pójdziem drogę?
Ty mnie szukać nie będziesz, ja ciebie nie mogę.
1825* ⁴⁰⁶

Spitznagel w sztambuchu Rdułtowskiego umieścił fragment *Giaura* w swoim przekładzie:

*W rannych dniach życia mego, w tych cichych godzinach,
W których się serce sercu z rozkoszą udziela –
Gdzie na rodzinnych kwitną dąbrowy dolinach,
Miałem – ach mamże jeszcze? – miałem przyjaciela (DS,157).*

⁴⁰⁴ Andrzej Biernacki, *Sztambuch romantyczny*, wstęp Maria Dernałowicz, Kraków 1994, s.12.

⁴⁰⁵ Tamże s. 10

⁴⁰⁶ Adam Mickiewicz, *Wiersze*, Wyd. Jubil., Warszawa 1955, t. 1, s.208.

Właściwie łączy te dwa wpisy podobna myśl, podobne rozważania o niemożności spotkania, o bliskim byciu obok, o konieczności rozłąki mimo duchowego współistnienia. Skąd ten ton? Rymkiewicz uważa, że chociaż wiersz Mickiewicza *Różnym losem rzuć na świat powódzie* pojawił się w sztambuchu Konstantego Rdułtowskiego, nie był do niego adresowany. Rymkiewicz podejrzewa, że poeta ułożył wiersz już wcześniej, komu innemu go przeznaczył, a poproszony przez Rdułtowskiego o wpis, umieścił gotowy utwór w podsunętym mu imionniku. Mickiewicz *chciał – i zrobił to wspaniale – wyznaczyć, opowiedzieć swoje miejsce w istnieniu. I otworzyć to miejsce dla kogoś, o kim myślał, pisząc wiersz: niech spotkają się w nim dzieje dwóch istnień, które ze sobą współ-czują* (DS,171).

Ludwik Spitznagel wpisał się niedaleko strony, na której umieściła dedykowany bratu francuski wierszyk Aniela. Cztery tygodnie wcześniej właściciel imionnika umieścił na ostatniej stronie zdanie: *A lovely dream is gone 22 Nov. 1826*. Czy to wszystko ma jakieś znaczenie – zastanawia się Rymkiewicz – czy to znaczy, że między październikiem a grudniem 1826 roku nad Szczarą, w Snowiu lub Odachowszczyźnie, coś się wydarzyło. *I miało to, mogło to mieć coś wspólnego z tym, co wydarzyło się tam w lutym roku następnego* (DS,157-158), czyli z samobójstwem Spitznagla? Czy czterowiersz z *Giaura* rozpostarł jakąś aurę mrocznej uczuciowości między osobami, które wpisały się w imionniku Konstantego Rdułtowskiego?

Sztambuch Rdułtowskiego otwiera zatem przestrzeń pytań, ale co ważniejsze, otwiera przestrzeń romantycznej duchowości. Tam spotykają się tęsknoty, nadzieje, żale, miłosne wyznania i miłosne zawody. Emocjonalność zapisana zostaje na kartach imionnika. Otwierając go, wczytuje się Rymkiewicz w tamtejsze bytowania, chłonie je i choć nie zostawia żadnego materialnego śladu na kartach oglądanej książki, to przecież się w nią wpisuje.

Samobójcy wracają

Obok Konstantego Rdułtowskiego drugim ważnym bohaterem części *Do Snowia i dalej...* jest Ludwik Spitznagel. Pojawia się on na kartach tej książki niczym wędrowny duch. Jego samobójstwo opisywane jest przez Rymkiewicza kilkakrotnie – młodzieniec przybiera różne pozy, w różnym czasie, i w różnych miejscach do siebie strzela. Rymkiewicz rozpisuje ten śmiertelny gest na teatralne sceny, nieustannie to oddalając, to przybliżając się do niego,

w rytm sformułowanego przez siebie programu (przywoływanego już w poprzednim rozdziale) romantycznego zbliżania się do trupa i oddalania się od niego⁴⁰⁷. Ludwik Spitznagel staje się duchem tej książki, pokutującym, co kilka stron odtwarzającym rytualnie samobójczy gest. *Ktoś tam siedzi przy biurku, ale kto to taki? Czarny fular wokół szyi, żółta kamizelka w czarne paski i dziura w czaszce, wypływa z niej mózg. Samobójcy wracają – taki ich obyczaj lub taka skłonność – na miejsce zbrodni, która popełnili. Ale nie wiemy, po co, nie wiemy, dlaczego. Czy chcą nam coś powiedzieć, coś wyjaśnić? Coś ich do nas ciągnie, a co, nie wiadomo. Głupie te moje domysły, przewodnik Żmigrodzkiego wyjaśnia, że o duchach, co pojawiały się w stu pokojach snowskiego pałacu, mówiła wieść gminna: „według podań ludowych [...] ukazywały się duchy” (DS,120).*

Odpowiedź na pytanie, co ciągnie duchy do żywych, jest równie trudna jak wyjaśnienie, dlaczego Rymkiewicz w swojej książce nieustannie przywołuje ducha Spitznagla. Mimo czarnych pasków żółty kolor jego kamizelki uruchamia oczywiście skojarzenia z Werterem i rozciąga nad tymi zapiskami patronat Goethego. O ile więc dzięki postaci Wereszczaki, modelował Rymkiewicz romantyczne istnienie na wzór tego, dla którego odwołaniem mógłby być Rousseau, a tyle tutaj mamy do czynienia z modelem goetheańskim⁴⁰⁸. Poszukiwania jakiejś romantycznej wersji, w którą można byłoby się wpisać, jakiegoś literackiego klucza, są niezwykle szerokie. Rymkiewicz eksploruje literackie tereny, szuka kontekstu, zmienia odniesienia. Wszystko to ma na celu rozluźnienie granic, zatoczenie jak najszerszego kręgu romantycznych odniesień.

Postać młodzieńca w żółtej kamizelce w czarne paski, czarnym fularze lub długim płaszczu pojawia się wielokrotnie. Między innymi wtedy, kiedy Rymkiewicz opisuje profesora Pigonia podróżującego autobusem, aby zbadać zawartość papierów, które pozostały po Rdułtowskim. Młodzieniec pojawia się niespodzianie, gdy Pigoń zdrzemnął się, a właściwie postać młodzieńca przybiera napotkana wieśniaczka wioząca gęsi, która towarzyszyła Pigionowi w tej podróży (...) *autobus właśnie zatrzymał się na rynku w Snowiu, nie opodal kościoła, ufundowanego przez Radziwiłłów lub przez Jana Chryzostoma Rdułtowskiego, młodzieniec wstał z drewnianej ławeczki, powiedział: - Łaskawy pan tu właśnie wysiada – i sam wysiadł pierwszy, unosząc przy tym kotuch z trzema gęsiami. Otrzeputując spodnie (na nich żdźbła*

⁴⁰⁷ Jarosław Marek Rymkiewicz, *Dlaczego romantycy umierali młodo...*

⁴⁰⁸ Maria Janion i Maria Żmigrodzka piszą od dwóch sposobach przeżywania egzystencji. Oba zakładają (w dużym uproszczeniu) bardzo silną introspekcję, oddzielenie się podmiotu od zewnętrznego świata. Według modelu, któremu patronował Rousseau wniknięcie w siebie i odnalezienie w sobie ukojenia byłoby możliwe. Podmiot jest w stanie nazwać maski, które narzuciło mu społeczeństwo i w sobie odnaleźć spokój, przejrzystość. Model, któremu patronuje Goethe jest o wiele bardziej przepelniony goryczą. Wniknięcie w siebie przynosi podmiotowi ból i rozczarowanie (Maria Janion, Maria Żmigrodzka, *Romantyczne tematy egzystencji*, w: tychże, *Romantyzm i egzystencja...*).

słomy i jeszcze coś tam) na snowskim rynku, Pigoń jeszcze przez chwilę rozglądał się za młodzieńcem w żółtej kamizelce w czarne paski – kto by to mógł być? (DS,124).

Czy był to Spitznagel, powracający samobójca, czy był to Werter, który wciela się w każdego targającego się na własne życie XIX wiecznego młodzieńca? Duch samobójcy unosi się nad Snowiem i zaprasza, kieruje, przywołuje, pilnuje, aby badacz literatury trafił w odpowiednie miejsce. A zatem próbuje coś zakomunikować. Warto dodać, że gdy Pigoń, który dzięki wskazówce ducha wysiadł na odpowiednim przystanku, ogląda oprawiony w czerwoną skórę imionnik Rdułtowskiego, z salonu dobiega do niego głos innego ducha – ktoś śpiewa pieśń Schuberta *Der Wanderer*. A kiedy Pigoń, szukając właściciela głosu, wygląda przez okno, odsuwając poruszającą się od niedawnego dotyku firankę, widzi w ogrodzie druciany kotuch, a w nim trzy gęsi, zapewne te same, które młodzieniec z autobusu trzymał na kolanach (DS,125).

Pieśń Schubera będzie towarzyszyła opisywanemu przez Rymkiewicza samobójstwu Spitznagla niemal w każdej jego odsłonie.

Przez długi czas ta śmierć nie może się umiejscowić w narracji. Przewieszone przez balustradę w snowskim ogrodzie krwawiące ciało Spitznagla staje się niezauważonym tłem dla balu urządanego przez rodziców Konstantego i Anieli – Teresę i Kazimierza Rdułtowskich – rodzeństwo połączone kazirodczym małżeństwem. Ale wtedy na to samobójstwo jest jeszcze za wcześnie. *Wszystko to szarzejące, wszystko ledwie widoczne, bo dopiero świta. I krew na deskach mostku, krople krwi spadające z balustrady, też ledwie widoczne. Ale to wydarzy się za jakieś dwadzieścia pięć lat (...)* (DS,133).

Po kilku stronach samobójca targa się na swoje życie ponownie. Tym razem Teresa i Kazimierz Rdułtowski są już starszymi ludźmi i wychodzą na spacer do przypałacowego parku. Znow szarość świtu przecina przewieszony przez balustradę przy mostku krwawiący trup Spitznagla, niewidoczny dla spacerujących. *Ale to wydarzyło się przed dwoma laty, a teraz mamy rok 1829. Ludwik Spitznagel jest gdzieś nie opodal, ale pod ziemią, nieźle już szerniały* (DS,137).

To samobójstwo dokonuje się nieustannie, jakby szukało wciąż właściwego czasu, żeby się wydarzyć. Duch Spitznagla zdaje się Mickiewiczowskim Gustawem, duchem-porotnikiem, zjawiającym się każdego roku. Stefanowska pisała o tym Mickiewiczowskim toposie, wskazując zresztą na jego proveniencje z literaturą drugorzędną, kiczowatymi obrazami tamtych czasów⁴⁰⁹. I u Rymkiewicza jest coś z tego nastroju. Czerwone ślady krwi na

⁴⁰⁹ Zofia Stefanowska, *Duch-powrotnik u Mickiewicza*, Pamiętnik Literacki, 2005, z. 4, s. 71.

zamarzniętej szarej ziemi, rozlewające się tak wielokrotnie, także są kiczowate. A jednocześnie ta konsekwencja w ponoszeniu śmierci, otaczająca ją zagadkowa aura wywołują ten sam przestach, jaki odczuwały dzieci, widząc bladego jak trup przybysza w IV części *Dziadów*. Przewieszony przez balustradę trup Spitznagla, niezauważony przez Rdułtowskich mógłby powtórzyć słowa Mickiewiczowskiego upiора z ballady *Na świecie znowu, ale nie dla świata*⁴¹⁰. Temu wędrowaniu przez czas Rymkiewiczowskiego ducha towarzyszy nieustannie pieśń Schuberta *Der Wanderer*. Ona pojawia się zresztą także w tym „rzeczywistym” czasie samobójstwa.

Rymkiewicz umieszcza to zdarzenie w dziwnym uczuciowym trójkącie. Nie wiadomo, czy na samobójczą decyzję Spitznagla miał wpływ fakt, że Konstanty Rdułtowski odmówił przyjacielowi ręki swojej młodziutkiej siostry Anieli. Nie wiadomo nawet, czy rzeczywiście jest to fakt, czy coś takiego miało naprawdę miejsce. Rymkiewicz jednak, przenosząc, jak się zdaje, informacje na temat kazirodczej miłości między Teresą a Kazimierzem na ich dzieci – Konstantego i Anielę, przyjaciół Ludwika Spitznagla, buduje obraz tajemnego erotycznego związku między tą trójką. Rodzeństwo, zajęte pieszczotami, które mają miejsce przy fortepianie, kiedy jedno z nich gra właśnie pieśń Schuberta, nie słyszy huku pistoletu, którym mierzy w siebie Spitznagel bądź to w pokoju (DS,141-142), bądź to znów przy mostku w parku i (DS,173-175). Lufę pistoletu wkłada do ust. Werter postąpił inaczej – strzelił sobie w skroń. Ale strzał w usta utrwalaony jest na romantycznym obrazie Antoine’a Wiertza *Le suicide*, który zresztą Rymkiewicz analizuje (DS,218-220). Obraz przedstawia samobójcę. Po jego bokach znajdują się dwa anioły – biały i czarny. Biały jest właściwie bezpłciowy, to znaczy kobiecy, ale niewzbudzający erotycznych skojarzeń, a czarny, męski i obnażony, wprowadza motyw cielesnej fascynacji. Rymkiewicz przypomina, że Antonie Wiertz był trzydzieści trzy dni młodszy do Ludwika Spitznagla, sugerując duchowe pokrewieństwo między tymi postaciami, czy ich duchową aurą. Stefan Chwin pisze, że obrazy Wiertza charakteryzowała niezwykła i nieznajdująca w jego czasach naśladowców, odwaga ujmowania zjawiska śmierci i samobójstwa. Nie przedstawiał on chwili przed popełnieniem czynu, lecz właśnie ten moment, kiedy on się dokonuje i chłopak do siebie strzela⁴¹¹. Czy samobójstwo Spitznagla, opisane przez Rymkiewicza jest próbą ożywienia obrazu Wiertza? Czy Aniela mogłaby uosabiać białego anioła, a Konstanty czarnego, a emanujący z obrazu erotyzm w opisie Rymkiewicza, był transpozycją miłosnego związku między rodzeństwem? Analizując malarskie ujęcia Wiertza, Chwin poświęca też sporo uwagi samobójczej aurze,

⁴¹⁰ Adam Mickiewicz, *Utwory dramatyczne*, Wyd. Jubil., Warszawa 1955, t. 3, s.7.

⁴¹¹ Stefan Chwin, *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*, Gdańsk 2011, s. 129.

która bije z obrazów Friedricha i stanowi świetną ilustrację samobójczych osobowości Manfreda czy Wertera. Krajobraz otaczający postaci na obrazach Friedricha nazywa *samobójczym hipnotyzmem otchłani* ⁴¹². Czy za takie można uznać hipnotyczne spojrzenie, które przypisuje Rymkiewicz drzewu na obrazie Friedricha? Kontekst malarski, którym otacza opowieść o samobójczej śmierci Spitznagla, ma budować odpowiedni nastrój dla tych rozważań, aby jak najdoskonalej uchwycić romantyczną aurę tego gestu.

Warto powrócić do drugiego kontekstu samobójczej śmierci. Dlaczego śmierci Spitznagla towarzyszy zawsze pieśń *Der Wanderer* Schuberta ⁴¹³? Czy w jej dźwiękach najlepiej odnaleźć się wędrującej przez czas duszy samobójcy? *Słuchając muzyki wielkich romantyków – od Schuberta po Mahlera* – pisze Bohdan Pociąg – *doznaję często jakby iluminacji: całym sobą odczuwam – intuicyjnie, bezpojęciowo, muzycznie – samą istotę romantyzmu* ⁴¹⁴.

Rymkiewicz wielokrotnie odwołuje się w swojej poetyckiej twórczości do postaci Schuberta. Jest jednak wiersz, który stanowi ilustrację pieśni *Der Wanderer* i w dodatku scen samobójczej śmierci Spitznagla opisanych w książce.

Ktoś śpiewa pieśń Schuberta daleko za lasem

Daleko za istnieniem daleko za czasem

Ktoś śpiewa pieśń Schuberta gdzie nie ma nikogo

Wędrowiec do nicości idzie leśną drogą

Obok kwitną stokrotki ale całkiem żywe

Weź do mogiły tamtą kwitnącą pokrzywę

⁴¹² Stefan Chwin, *Samobójstwo...*, s. 170. Na kolejnych stronach więcej o śmiertelnej aurze obrazów Friedricha.

⁴¹³ *Ze szczytu gór schodzę w dół./ Dolina dymi, huczy morze, / Wędruję smutny i milczący / I tylko ciągle wzdycham: gdzie ? / Słońce jest tutaj jakieś zimne, / Życie zszarzałe, zwiędłe kwiaty, / A każde słowo to dźwięk pusty. / Ja jestem obcy, obcy wszędzie. / Gdzie jesteś kraju ukochany? / Szukam, przeczuwam cię, nieznany ! / Kraju, gdzie kwitną moje róże, / I gdzie wędrują przyjaciele, / A moi zmarli zmartwychwstają, / Kraju, przeze mnie opiewany. / O kraju, gdzieżeś ty ? / Wędruję smutny i milczący, / I tylko ciągle wzdycham gdzie ? / A w duchu słyszę wciąż niezmiennie: / Szczęście jest tam, gdzie nie ma ciebie!* Tłum. K. Jackowska-Pociągowa, w: Bohdan Pociąg, *Romantyzm bez granic*, Warszawa 2008, s. 21.

⁴¹⁴ Tamże, s. 40 i następne: *W poszukiwaniu istoty romantyzmu trzeba by więc może sięgać bardziej w głąb, pod powierzchnię struktur pojęciowych filozofii, do źródeł tych intuicji, którymi systemy pojęć są poruszane.* Według Pociąga do idei romantyzmu bardziej niż naukowy wywód zbliża na przykład aforyzm Novalisa, malarska wizja Friedricha czy właśnie pieśń Schuberta.

*Weź tę gałązkę rdestu i te trzy ostróżki
Nie szukaj jest ta tylko nie ma innej dróżki*

*Wędrowiec do nicości do ciemnego boru
Jeszcze pachną fiołki na krańcach wieczoru*

*Jeszcze rdest biało kwitnie słońce się zapada
Tam w przesiece wędrowiec na kamieniu siada*

*Obok ciebie w ciemności one będą żyły
Te mogilne pokrzywy cud twojej mogiły*

*Stokrotki fioleczeni dziewczęce piosenki
Weź to wszystko ze sobą weź do martwej ręki⁴¹⁵*

W wierszu Rymkiewicza śmierci towarzyszy sielankowy krajobraz – wszystkie te kwiatki – stokrotki, pachnące fiołki, zachodzące słońce, spokój białego rdestu i dziewczęca piosenka – budują niezwykle tło dla wiecznego pośmiertnego wędrowania duszy. Kojąca cisza tej łąki zdaje się znosić jakiejkolwiek wątpliwości, łagodzić każdy bunt i odsuwać wszelkie pytania. Sprawia, że wszystko co się dokonało, dokonało się w zgodzie z samym sobą. Nicość w wierszach Rymkiewicza nie ma w sobie nic przerażająco otchłannego, jest raczej melancholijna. Być może w jednym ze swoich ostatnich tomów poeta świadomie korzysta z klisz romantycznej wyobraźni, podkreślając w ten sposób ich umowność, a tym samym unieważniając je. Być może tędy wiedzie droga w przestrzeń czystej wyobraźni.

Śmierci Spitznagla towarzyszą inne zmysłowe doznania – dotyk ciemnozielonego jedwabiu, którym wyłożone jest pudło na pistolety, błękitno-żółte sikorki na śniegu, które zrywają się do lotu wystraszone odgłosem wystrzału (DS,141,173-175) i krwawa plama rozlewająca się na białej, zmrożonej ziemi. Jeden jest tylko opis, który odbiega kolorystycznie od tych poprzednich. *Teraz Ludwik siada nad brzegiem Snówki (...) i otwiera wyłożone lśniącym czarnym jedwabiem pudło. Wyjmuje jeden z pistoletów, odrzuca połę płaszcza, przykłada lufę do piersi i przesuwając jej wylot po żółtej (w czarne paski) kamizelce, szuka*

⁴¹⁵ Jarosław Marek Rymkiewicz, *Zachód słońca...*, s. 33.

serca. Wszystko wokół jest czarne – czarne kałuże na czarnej ścieżce, czarne krzaki wikliny nad czarną Snówką, czarne lodygi dzięgiela (Angelica silvestris) kołyszące się nad czarną łką, czarne liście grążeli poruszające się po czarnej topieli – i Ludwik Spitznagel, szukając wyłotem lufy pulsującego serca i coś tam sobie przy tej robocie pogwizdując, myśli z przyjemnością o tym, że za kilka lat, a może nawet kilka miesięcy również i on powoli, stopniowo, niespiesznie, ale nieuchronnie szernieje (DS,207).

Tak czarny krajobraz nie pojawiał się w żadnej wcześniejszej odsłonie. Ważny wydaje się tutaj dzięgiel, on bowiem nosi imię znaczące. *Ciekawy jest dzięgiel, Angelica silvestris, aromatyczna bylina z rodziny baldaszkowatych (...) Po polsku dzięgiel, a po francusku angelique. Dziewięcioletnia Angelique Rdułowska pewnie zrywała dzięgiel nad brzegami Snówki, może nawet towarzyszył jej w wyprawach po dzięgiel jej przyjaciel Ludwik Spitznagel (DS,153).* Ta gra imieniem Anieli, które wpisane jest w nazwę rośliny towarzyszącej śmierci nieszczęśliwego kochanka przypomina wiersz Nerval, analizowany przez Kristevę, który zresztą podsunął sformułowanie: *czarne słońce melancholii*, wykorzystane w tytule. Tam nazwa orlik została połączona ze słowem melancholia – melanco(r)lik (fr. melancholie/ancole). „Kwiat, przed którym serce posępne otworzę”. „Kwiat” może zostać odczytany jako kwiat, w który przemieni się melancholijny Narcyz, w końcu pocieszony, gdy tonie w obrazie źródle ⁴¹⁶.

Obraz Rymkiewicza przypomina ten stworzony przez Nerval i jednocześnie od niego odbiega. Dominująca czerń, która wypełnia wszystko, w której roztapia się także imię ukochanej, i do której spieszno Spitznaglowi buduje skojarzenie z czarnymi promieniami melancholijnego słońca. A jednak Spitznagel niemal radośnie pogwizdujący przy szukaniu serca lufą pistoletu, nie chce wpisać się tak układnie w obraz melancholijnego młodzieńca. Wojciech Gutowski, analizując pisma Krasińskiego, wskazał na trzy modele romantycznej fenomenologii śmierci – frenetyczny, idealistyczny oraz introspekcyjny, czyli model marzenia melancholijnego ⁴¹⁷. Właściwie opisywanych śmierci Spitznagla nie udałoby się zakwalifikować do żadnej z tych kategorii. Nie ma w tych opisach ani grozy, rodem z gotyckiej powieści, ani szczególnego uwznioślenia tego śmiertelnego momentu. Od melancholijnego modelu oddalałby Spitznagla brak zanurzenia się w sobie. Śmierć Spitznagla nie mieści się zatem w żadnym modelu.

⁴¹⁶ Julia Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przekł. M. P. Markowski i R. Ryziński, wstęp M.P. Markowski, Kraków 2007, s.156, a cytowany fragment wiersza w przekładzie A. Ważyka s. 142.

⁴¹⁷ W. Gutowski, *W kręgu romantycznej fenomenologii śmierci*, w: *Style zachowań romantycznych. Propozycje i dyskusje symposium Warszawa 6 – 7 grudnia 1982 r.*, pod red. M. Janion i M. Zielińskiej, Warszawa 1986.

Rymkiewicz, przywołując postać Wertera, zwraca uwagę, że cały utwór jest analizą przeżyć i emocji, odczuć i myśli bohatera. Oprócz tego ostatniego momentu, (...) *ostatnie dwie strony* (...), czyli *od chwili, w której pada strzał – poświęcone są opisowi tego, co się wydarzyło, i nic już nam o duszy oraz o przeżyciach Wertera nie mówią. Nie wiem, gdzie jest, nie wiemy, co się z nim dzieje* (DS,166).

Streszczając dyskusje interpretacyjne, jakie narosły wokół *Cierpień młodego Wertera*, Janion podkreśla, szczególnie jej bliską, analizę Pascala Mathley'a, który zwraca uwagę na fakt, że śmierć Wertera jest przede wszystkim samotna⁴¹⁸. Tę samotność samobójczego gestu wzmaga jeszcze fakt, że bohater jest także opuszczony przez własnego twórcę. W *Rozmowach z Goethem* Eckermann (wątek podkreślany także przez Marię Janion) przypomina słowa pisarza: *Jest to też taki stwór, który jak pelikan wykarmiłem krwią własnego serca. Zawiera tyle mojego własnego ja, tyle uczuć i myśli, że można by tym wyposażyć całą powieść składającą się z dziesięciu takich tomików. Zresztą ja sam przeczytałem tę książkę, jak to już wielokrotnie nadmienilem, tylko raz jeden od chwili jej ukazania się i wystrzegałem się uczynić to ponownie. Istne zapalające rakiety! Ogarnia mnie przy tym jakieś niesamowite uczucie i boję się popaść znów w patologiczny stan, któremu dzieło zawdzięcza swoje powstanie*⁴¹⁹. Mamy więc do czynienia z twórcą, który celowo i świadomie odżegnuje się od własnego dzieła, wiedząc, że ono może okazać się dla niego śmiertelne. Po pięćdziesięciu latach od pierwszej edycji swojego tekstu Goethe w wierszu zatytułowanym *Do Wertera* napisał:

*Tobie los odejść rozkazał – mnie istnieć,
Ach ! i niewieleś utracił, zaiste!*⁴²⁰

Zupełnie jakby Werter był drogą i ważną częścią swojego twórcy, którą musi od siebie odrzucić, aby móc dalej żyć. Związek między ja bohatera a ja twórcy jest niezwykle silny, organiczny. Goethe wykarmił swój tekst *krwią własnego serca*. A potem porzucił.

Podobnie Rymkiewicz zdaje się czytać postaci samobójców stworzone przez Mickiewicza. Warto jeszcze raz przywołać rozprawę Rymkiewicza i poddać ją innej jeszcze interpretacji. Jeśli przeczytamy IV część *Dziadów* i *Upióra* jako zapis dziejów serca i ducha twórcy, jak

⁴¹⁸ Janion i Żmigrodzka przytaczają fragment tej analizy: *Poczynając od epoki średniowiecznej, tragiczni kochankowie popełniają samobójstwo, ale we dwoje, wiedząc, że śmierć wyniesie ich ponad nieszczęśliwą ziemską miłość. Co więcej, od Szekspira ten gest nabiera jakości oskarżającej społeczeństwo. Nic podobnego nie spotyka Wertera: brakuje jakiegokolwiek transcendencji, która by go ocalała. Brakuje też społecznego uznania oskarżycielskiej wartości jego aktu samobójczego: umiera rozpaczliwie sam i nieszczęśliwy* (Maria Janion, Maria Żmigrodzka, *Romantyzm i egzystencja*..., s. 66).

⁴¹⁹ Johann Peter Eckermann, *Rozmowy z Goethem*, przeł. K. Radziwiłł i J. Zeltzer, w: Johann Wolfgang Goethe, *Dzieła wybrane*, wybrał i wstępem opatrzył Stefan H. Kaszyński, Warszawa 1983, s. 613-614.

⁴²⁰ Maria Janion, Maria Żmigrodzka, *Romantyzm i egzystencja*..., s. 68.

chcieli to czytać, o czym przypomina Rymkiewicz, Kallenbach, Tretiak czy Kleiner, jeżeli uznamy, powołując się na Rymkiewicza, że Mickiewicz wpisał siebie w postać Gustawa, *to będziemy musieli również uznać, że „Upiór”, że IV część „Dziadów” są czymś w rodzaju symbolicznego samobójstwa i że Gustaw zabijając się, pociąga za sobą śmierć tego, który go stworzył, a przeto i jest z nim tożsamy*. Oczywiście nie zmienia to faktu, że mimo tej śmierci Mickiewicz nadal żyje. *Ale jednak się przebił, więc choć żyje nadal, to już i nie żyje. Jest ni tu, ni tam, między życiem a śmiercią, ni żywy, ni zmarły*. W tym geście, w treści IV części *Dziadów* jest radość artysty, który wydobywając z siebie swoją własną śmierć i dając tę śmierć innym, uwalnia się od swego życia i od swojej śmierci⁴²¹.

Autor zatem oddziela od siebie swoje dzieło i umiera w nim, żyjąc nadal. W ten sposób działa romantyczny duch – samobójczy i morderczy – atakujący samego siebie i innego w sobie⁴²², żyjąc, *tracimy życie* – tak można opisać ten stan, odwołując się do formuły Marii Janion⁴²³. Dorota Wojda, komentując tę wypowiedź Rymkiewicza, napisała: *I teraz wystarczyłoby uprzytomnić sobie, jakie wiersze pisuje Rymkiewicz, czemu się sprzeciwia, występując z programem klasycyzmu, aby dojść do wniosku, że nie o samych romantycznych artystach opowiadał w swoim wystąpieniu, ale również, a może przede wszystkim – o sobie. (...) Odsłania, gdyż tłumaczy charakter swojego pisarstwa, demonstrowa siebie jako osobę żywą, tutaj obecną; zasłania, albowiem ukrywa się za wywodem o romantykach, i jest nieobecny, bo zastępuje go postać doktora nauk humanistycznych, którego trudno podejrzewać, że mówi: „oto mnie macie; mnie, czyli mojego trupa”⁴²⁴*. Czy nie można tych analiz umieścić w kontekście rozpoznania Blooma? Czy nie mogłyby one stać się zapisem pokonywania części własnej jaźni, aby oczyścić pole wyobraźni? Czy nie zaczynałaby ona triumfować na owym trupem?

Idąc za wypowiedzią Rymkiewicza i komentarzem Doroty Wojdy warto prześledzić, jak wydobywa się, rodzi, kształtuje czysta wyobraźnia w pisarstwie Rymkiewicza. Najpierw wypada wrócić do Spitznagla.

⁴²¹ Jarosław Marek Rymkiewicz, *Dlaczego romantycy umierali młodo...*, s. 233, 234, 235.

⁴²² Referat wygłoszony przez Rymkiewicza na konferencji nie spotkał się ze zrozumieniem. Udzielał dodatkowych wyjaśnień, powołując się na ilustracyjny przykład z filmu Bunuela. Tamże, s. 281-282.

⁴²³ Ten termin Maria Janion buduje po analizie Balzacowskiego *Jaszczura*. Ta „formuła życia ludzkiego” *sprawdza się do przekonania, iż człowiek na ogół nie zdaje sobie sprawy z tego, że traci życie. Skupia wszystkie swe siły i uwagę na realizowaniu pragnień. Ale gdy – dzięki czarodziejskiemu przedmiotowi, ogniskującemu w sobie „mit i symbol” – pragnienia zaczynają spełniać się same, bez ludzkiego wysiłku, obraz samoistnego ubytku życia ujawnia się w sposób dobitny i okrutny, jak przekleństwo ciężące nad bytem* (Maria Janion, *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001, s. 7-8).

⁴²⁴ D. Wojda, Rymkiewicz: *Sein zum Tode*, w: *Od polityki do poetyki. Prace ofiarowane Stanisławowi Jaworskiemu*, pod red. C. Zalewskiego, wstęp A. Burzyńska, Kraków 2010, s. 183-184.

W Rymkiewiczowskich opisach jest on tak samotny jak Werter. Świat jest odwrócony, kiedy on celuje do siebie. Starsi państwo Rdułtowscy nie dostrzegają samobójcy, pozostają zajęci balem lub spacerem, Konstanty i Aniela pochłonięci są własnym erotycznym istnieniem. Strzelający do siebie Spitznagel zamknięty jest w przestrzeni własnego doznania. W hermetycznym doświadczeniu swojej śmierci. Kolory pomagają w ograniczaniu przestrzeni – melancholijna czerń, podkreślająca obecność ukochanej tylko w ciemnych łodygach dzięgielu, biel śniegu z rozlewającą się krwistą plamą, majestatyczna zieleń futerału na pistolety. Te kolory czynią tekst dostojnym, pełnym powagi. Czytając sceny śmierci Spitznagla, można odnieść wrażenie, że te obrazy przewijają w wielkim spowolnieniu filmową taśmę. Wielokrotność tego gestu uwypukla wszelkie towarzyszące mu szczegóły, zmusza do uważności. Rymkiewicz rozpisując samobójczy gest na wiele różnych odsłon, nie zachowuje się wcale jak reżyser, który zimnym okiem szuka najlepszej, najplastyczniejszej wersji. Przeciwnie, robi wrażenie uważnego badacza, który poszukuje najbardziej prawdziwej odsłony tego wydarzenia. To tak, jakby wyobraźnia szykowała się do sforsowania przeszkody. Podejmowała kolejne próby, czyniła kolejne naciski, aby pokonać wreszcie barierę. Jakby w jednej postaci skupić chciał wszystkie emocje towarzyszące samobójcy. Przecież temu służą też komentujące obrazy, opisy i przywołania – dlatego analizuje obrazy Wiertza i Friedricha, dlatego wplata w tekst pieśni Schuberta i rozważania nad interpunkcją *Cierpień młodego Wertera* czy litografiami do powieści Goethego. Romantyczny duch nie tylko jest opisywany czy analizowany, on zamieszkuje książkę Rymkiewicza. Autor zrobił wszystko, aby czytelnik tego ducha także poczuł.

W każdej wersji samobójczego czynu Spitznagla dla siebie Rymkiewicz zachowuje stanowisko obserwatora. *Patrząc na jego tam rozpadającą się na kawałki czaszkę, ale rozpadająca czaszka widoczna jest zaledwie przez ułamek sekundy, bowiem zaraz zasłania ją biały błysk, błękitny obłok i widać już tylko przelatujące przez ten obłok odłamki kości i mózgu, więc śledząc lot tych tam krwawych odłamków, trochę mu się dziwię, trochę mu zazdroszczę. Coś takiego można dzielnie (i z pogodą ducha) wykonać mając tyle lat, co on, dwadzieścia jeden lub dwadzieścia dwa. Potem jest już na to za późno, przywiązujemy się (nieroztropnie) do błękitno-żółtych sikorek, świeżego śniegu na stopniach tarasu, ciemnozielonych jedwabii* (DS,141-142). Narracja wyraźnie się tu rozdwaja – narrator jest Spitznaglem i jest obok Spitznagla. Dokładnie rozumiejąc, odczuwając romantyczny gest śmierci, jednocześnie oddziela się od swojego tekstu, zaznaczając przywiązanie do istnienia w świecie sikorek, śniegu i ciemnozielonego jedwabiu. Pozostaje w romantycznym świecie i przekracza go jednocześnie. Jednak Ludwik Spitznagel hukem wystrzału straszy sikorki,

ostatni raz gładzi zieleń jedwabiu i zostawia czerwony ślad na śniegu. Żegna istnienie w imieniu kogoś, kto w istnieniu zostaje. Ktoś w istnieniu zostaje, żegnając się z sobą odchodzącym. *Coś takiego można dzielnie wykonać (i z pogodą ducha) mając tyle lat co on.* Zaznacza się w twórczości Rymkiewicza jeszcze figura – obecność ktoś, kto rozumie, że tak właśnie istnienie musi przebiegać. Narracja Rymkiewiczowska najpełniej bowiem wyraża się w owym pomiędzy, pomiędzy pozostawianiem a odchodzeniem, życiem a samobójstwem. Narrator przyjmuje tu swoją ulubioną ptasią maskę. Ostatniej scenie śmierci Spitznagla towarzyszą sroki-hermeneutki, z zainteresowaniem obserwujące rozgrywające się wydarzenia. *Coś tam się otworzyło, jest tam jakiś otwór i coś wylatuje z tego otwartego otworu: białoszarawe kawałki, odłamki, odpryski przelatujące w powietrzu ponad balustradą, krople białoszarego spadające z balustrady na cienki topniejący lód, który jeszcze leży na strumyku. Sroka nie wie, że to białoszare w naszym ludzkim języku nazywa się mózg, nie wie nawet, że coś się nazywa i że istnieją nazwy oraz nazywanie. Ale jest otwór: jego istnienie jest dla sroki hermeneutyki niewątpliwe* (DS,224)⁴²⁵.

Swoistość pisarstwa Rymkiewicza najdobitniej ujawnia się właśnie w tych elementach. Sroka potrzebna jest, aby obniżyć ton wypowiedzi, lecz nie zrezygnować z powagi omawianych kwestii. Rymkiewicz zawsze w tych fragmentach ukazuje siebie jako kogoś, kto wie zdecydowanie więcej niż mówi. Pozornie bawi się własną opowieścią. W rzeczywistości jednak głosi wiarę romantyczną – w metafizyczną, niedostępną poznaniu sferę istnienia. W obrazach srok-hermeneutek nie ma ani odrobiny ironii, przeciwnie, jest kompletny brak ironii. Rozszalałe pisarstwo Rymkiewicza nie jest ironiczne. I nie jest tak, że punkt dojścia niewiele od punktu wyjścia się różni, że żadna zagadka nie uległa rozwiązaniu. Oczywiście, że nie rozwiązano zagadki, a jednak zmieniła się świadomość. Mit romantyczny został wcielony i przekroczony. Narrator opowieści o Mickiewiczu jest tym, który ginie, który pozostaje i który przygląda się.

Wydaje się, że podobne odczuwanie towarzyszy wierszom Rymkiewicza. Wojda postulowała czytanie ich w oparciu o program romantyczny, który głosił twórca:

Poeta jest nieobecny tu na Nowym Świecie

Gdzie wiatr północny wieje i rozrzuca śmiecie

⁴²⁵ Aleksander Fiut uważa, że cykl wierszy Rymkiewicza *Co to jest drozd ?* może być polemiką czy echem wiersza Miłosza *Sroczość* (Aleksander Fiut, *Moment wieczny. O poezji Czesława Miłosza*, Warszawa 1993, s.78). Czy sroki-hermeneutki nie są jeszcze wyrazistszą figurą tej poetyckiej rozmowy?

Pachnie benzyna popiół krew proszek do prania

Poeta jest nieobecny jest innego zdania

(...)

Poeta jest nieobecny jest tam gdzie go nie ma

Jego wiersze są – głuche! Jego mowa - niema!

Gdzie się na drugą stronę istnienie odwraca

W liściach wczoraj pożółkłych – tam jest jego praca

Przy gawronie bez skrzydła przy żabie bez nogi

W chruście przy domu pliszki ma swój dom ubogi

Może słucha co mówią jego nocni goście

Długie czarne ślimaki w kosmicznym kompoście

Pędy dzikiego wina liście już czerwone

Też mają swoją drugą nie znaną nam stronę

Może jest tam u siebie – przy sosnach – w ogrodzie

Gdzie przez dziurawą siatkę przechodzi czas złodziej⁴²⁶

Poeta, który jest tam, gdzie go nie ma, to oczywiście romantyczny marzyciel, żyjący według rozpoznania Marii Janion⁴²⁷. Jego nieobecność na Nowym Świecie, niczyje wiersze i niema mowa nie są wcale znakiem niemożności wypowiedzenia prawdy istnienia, nie są wcale znakiem poetyckiej porażki. Mogę być raczej zapisem triumfu przekroczenia, apokalipsy romantycznej wyobraźni. *Poeta jest nieobecny to ktoś z drugiej strony* – pisze Rymkiewicz, pokazując, że domeną poety jest zupełnie inna prawda. Pokazując, że dokonało się przejście, porzucenie jakiejś wersji siebie, przekroczenie. Że poeta przebywa teraz w innych rejonach. W rejonach Wyobraźni. Przecież jego fizyczna obecność na Nowym Świecie czy w jakimkolwiek innym miejscu nie jest istotna. Zdaje się, że w Rymkiewiczowskich wierszach dochodzi do wcielenia romantycznego modelu poetyckiego. Wiersze są głuche, a mowa

⁴²⁶ Jarosław Marek Rymkiewicz, *Znak niejasny, baśń półżywa*, Warszawa 1999, s. 45-46.

⁴²⁷ Maria Janion, *Marzący: jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest*, w: *Style zachowań romantycznych...*

niema, ale praca poety jest w liściach wczoraj pożółkłych, tam, gdzie na drugą stronę odwraca się istnienie. Nasłuchiwanie mowy ślimaków z kosmicznego kompostu, obserwowanie pędów dzikiego wina – to poetyckie i egzystencjalne zadania. Jeżeli ktoś dostrzega dziurawą siatkę, przez którą czas złodziej przechodzi, to znaczy, że ma możliwości Karusi i otaczającej ją gawiedzi, że nie ograniczony jest do spojrzenia mędrca, który przy pomocy szkiełka i oka zauważy dziurę w płocie i na tym poprzestanie. To jest spojrzenie romantyczne. Nie zmysłowe, lecz przekraczające.

Pierwsza część *Do Snowia i dalej...* była poszukiwaniem autentycznego istnienia, któremu patronował Jan Jakub Rousseau. Maria Janion w postawie Rousseau widzi jeden z najważniejszych tematów romantycznej egzystencji. Chciał on osiągnąć *autentyczność własnego „bycia”, przywrócić jedność swojemu istnieniu. Życie jego ma być przykładem czystej egzystencji, czyli tożsamości ze sobą*⁴²⁸. To jest początek romantycznego doświadczenia. Dążenie do przejrzystości. Nośnikiem tych romantycznych pragnień stał się u Rymkiewicza Michał Wereszczaka. Ta przejrzystość była staraniem się o osiągnięcie neutralności, wyciszenia, oczyszczenia. Przygotowaniem pola do dalszej pracy wyobraźni. Figura Ludwika Spitznagla, próbującego na różne sposoby popełnić samobójstwo, stała się uosobieniem bohatera-poety, który szykuje się do największego przekroczenia – do walki z tym, co blokuje wyzwolenie wyobraźni. Samobójczy strzał Spitznagla-Wertera jest strzałem, którym poeta mierzy do swojej Tożsamości, złowrogiego elementu jego własnej jaźni. I w końcu udaje się owo wyzwolenie. Wyobraźnia triumfuje.

Jakie miejsce zajmuje ten moment w zmaganiach efeba z poetyckim mistrzem? Bloom chciałby w tym ostatnim etapie rewizyjnym widzieć *takie usytuowanie prekursora we własnym dziele, że określone fragmenty jego dzieła, zamiast być zapowiedzią naszego nadejścia, wydają się świadectwem zaciągniętego u nas długu, a nawet (co nieuniknione) błędną w zestawieniu z naszymi osiągnięciami*⁴²⁹. Zaistnienia takiego momentu mogłaby dowodzić swoboda, z jaką Rymkiewicz żongluje romantycznymi motywami: samobójstwo, sen, miłość rodzeństwa, duchy. I nie jest to bynajmniej żonglerka mechaniczna, nie jest to pusta tekstowa gra w wykonaniu pisarza, który jedynie doskonale opanował tajniki rzemiosła i warsztatu. Romantyczne pisanie Rymkiewicza nie jest pisaniem powierzchownym. Mieści się w romantycznym programie Blooma, który *definiuje romantyzm jako dynamiczny proces*:

⁴²⁸ Maria Janion, Maria Żmigrodzka, *Romantyzm i egzystencja...*, s. 10.

⁴²⁹ Harold Bloom, *Lęk...*, s. 183.

poszukiwanie własnej jaźni i ponowne jej narodziny, dialektykę pożądania i kryzysu, progresywną fenomenologię subiektywnego ducha. (...) natura to nie dzika, bujna przyroda otaczająca samotnego podróżnika, lecz uzewnętrznienie jaźni, a wzniosłość to nie tyle uczucie lęku i niewy tłumaczalnej fascynacji wobec ruin średniowiecznego zamczyska, ile trop pozwalający zneutralizować wpływ wielkich poprzedników i wysforować własne „ja”⁴³⁰. Rymkiewicz tak pisze mickiewiczowskim romantyzmem (ponieważ już nie tylko o romantyzmie), jakby zapowiadał Mickiewicza. Szczególnie tego, który nie był już poetą obecnym ani na Nowym Świecie, ani na żadnej paryskiej ulicy. Mówienie Rymkiewicza o Mickiewiczu, gadanie o nim jest bliskie temu przeświadczeniu o przyczynie, dla której Mickiewicz sam przestał pisać, a zaczął mówić, czyli wyklądać w College de France. *Była to próba – chyba można by tak to ująć? – skonstruowania nowego języka, i to takiego, którym w Polsce nikt potąd nie władał. Dlaczego Mickiewicz podjął taką próbę? Może dlatego – (...) – że język, którym pisał, już mu nie wystarczał i chciał jakiegoś innego języka. Przestał pisać wiersze, przestał pisać wierszem. Zaczął więc mówić: to był jego nowy język*⁴³¹. W tym sensie jego mowa jako poety była niema, a jego wiersze głuche – jak pisze Rymkiewicz w wierszu⁴³². Celowo nie chcę odnosić się tutaj do koncepcji słowa, do języka⁴³³, wydaje się bowiem, że w przypadku Mickiewicza i Rymkiewicza ten ostatni etap rewizyjny następuje w przestrzeni pozasłownej. Język poezji zostaje zniesiony, do starcia dochodzi w przestrzeni wyobraźni. Paul de Man krytykując, i chwając w tej krytyce, dzieło Blooma zwracał uwagę na fałszywy temat, który autor próbuje podsunąć czytelnikowi. Jego zdaniem *Lęk przed wpływem* miał być kolejnym etapem w studiach Blooma nad pojęciem romantycznej wyobraźni i że *miejsce niesformułowanej teorii wyobraźni zajmuje teoria wpływu*⁴³⁴. Oczywiście można zasadnie przyjąć, że wyobraźnia poetycka objawia się w poetyckich słowach, ale może nie one są dla niej samej najważniejsze. De Manowska intuicja jednak pozwala na myślenie o wiodącej roli wyobraźni w tym ostatnim poetyckim zwarcu. Aura, która unosi się nad tomem *Do Snowia i dalej...*, koresponduje z powrotem zmarłych, którzy w

⁴³⁰ Jacek Gutorow, *Trop i tron*, w: *Literatura na Świecie* (Harold Bloom) 2003, nr 9-10, s. 387.

⁴³¹ Jarosław Marek Rymkiewicz, *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*, Warszawa 1982, s. 56.

⁴³² Jako kontekst oczywiście warto tu przywołać rozprawę Krzysztofa Rutkowskiego, która prezentuje krytykę literatury, jakiej dokonał Mickiewicz w wykładach paryskich. Owa krytyka, według Rutkowskiego, jest jednym z przejawów „poezji czynnej”, którą postanowił „robić” poeta, czy właściwie nie poeta, a równocześnie poeta, równocześnie z byciem profesorem, politykiem czy żołnierzem (Krzysztof Rutkowski, *Krytyka literatury według Mickiewicza oraz Koncepcja „poezji czynnej” w prelekcjach paryskich*, w: tegoż, *Przeciw (w)literaturze. Esej o „poezji czynnej” Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*, Bydgoszcz 1987).

⁴³³ Temu zagadnieniu poświęcona jest rozprawa Kopczyńskiej (Zdzisława Kopczyńska, *Język a poezja. Studia z dziejów świadomości językowej i literackiej oświecenia i romantyzmu*, Wrocław 1976).

⁴³⁴ Paul de Man, *Harolda Blooma „Lęk przed wpływem”*, przeł. M. Szuster, *Literatura na Świecie* (Harold Bloom) 2003, nr 9-10, s. 291.

fazie apophrades zajmują najważniejsze miejsce. Figura samobójcy Spitznagla buduje taki nastrój. Powtarzana kilkakrotnie i w różnych odsłonach scena samobójstwa jest oczywiście popisem swobody, poszerzaniem przestrzeni romantycznych kontekstów. Można, rzecz jasna, odczytać scenę samobójstwa, z lubością wielokrotnie opisaną przez autora *Do Snowia i dalej...*, jako symboliczne samobójstwo mistrza, który ustępuje efebowi, wyczytując z jego utworu swój własny tekst. *Silny poeta spogląda w zwierciadło upadłego prekursora i nie widzi w nim ani prekursora, ani siebie, lecz gnostyckiego sobowtóra, mroczną inność, antytezę, którą pragnął się stać on sam i jego prekursor, ale obaj się tego bali*⁴³⁵.

Wiarygodnie jednak brzmią argumenty Agaty Bielik-Robson o nieprzekonującym braku wdzięczności w tym ostatnim etapie poetyckich zmagani. Przypomina ona, że antesteria, patronujące fazie apophrades nie są wcale, jak próbował przekonywać czytelników Bloom, świętem ponurym. To czas wiosenny, w którym odchodzeniu towarzyszą kolejne narodziny. *Udane apophrades byłyby bardziej – pisze Bielik-Robson – spełnionym gestem wdzięczności wobec ojca niż, jak to utrzymuje w swym gnostyckim samozaparciu Bloom, kolejnym podstępem wobec prekursora, polegającym na wydarciu mu cząstki jego nieśmiertelności, pożywienia się jego wieczną sławą*⁴³⁶. I, czytając Rymkiewicza, trudno nie zgodzić się z tą korektą. Ponawiane samobójstwo Spitznagla, rozpisywane romantyczne mity, ciągle poprawki, korekty romantycznego tekstu i tekstu własnego sprawiają raczej wrażenie wspólnego pisania. Unieważnienia agonu w momencie, który mógł wyłonić zwycięzcę. Wdzięczność, o którą dopomina się Bielik-Robson, wydaje się rozciągać między twórczością Mickiewicza i Rymkiewicza. *W tej pracy – pisze o Lęku przed wpływem Paul de Man – literatura nie jest dobrze zdefiniowanym przedmiotem tradycyjnej dyscypliny. Jest migotliwym terminem, którego treść i wartość ulegają właśnie dramatycznym przemianom*⁴³⁷.

W takim ujęciu literackie spotkanie Mickiewicza i Rymkiewicza przekraczałoby ramy jakiegokolwiek, nawet najbardziej wyrafinowanego poetyckiego konkursu. Literackie spotkanie Mickiewicza i Rymkiewicza byłoby pisanem jednego wiersza. Walka, która niewątpliwie się odbyła, nie przekreślałaby finału, w którym prekursor i efeb roztapiają się we wspólnym tekście⁴³⁸.

⁴³⁵ Harold Bloom, *Lęk...*, s. 190.

⁴³⁶ Agata Bielik-Robson, *Sześć dni stworzenia...*, s. 236.

⁴³⁷ Paul de Man, *Harolda Blooma...*, s.288.

⁴³⁸ Świętym komentarzem do takiego rozwiązania mógłby stać się „rodzinny” wiersz Rymkiewicza. *Wiersz dla Ignacego Rymkiewicza (na jego pierwsze urodziny): Wszedłem – oni siedzieli w słonecznym salonie / na podjeździe przed dworem wyprężano konie // Firanki fortepiany i bżów zapach miły / Filiżanki te które dawno się pobiły // Bowiem pradziadek Ludwik zbierał fortepiany / Mephisto Waltz – ten utwór często był grywany // I rzeka! Wielka rzeka czarna i wiekowa / Ta w której teraz tonie moja łysa głowa // Rau’owie Grunerowie także ktoś z Fettingów / Prababka Wilhelmina (chyba po liftingu) // I prapradziadek August drzemał tam w fotelu /*

ZAKOŃCZENIE (ANEKS)

Poeta poetów, Orfeusz

W wydanym w 1963 roku poetyckim tomie *Metafizyka* umieścił Rymkiewicz wiersz poświęcony Mickiewiczowi (*Mickiewicz w Paryżu*)⁴³⁹. Pisał w nim tak, nakładając maskę romantycznego wieszcza:

Muzyka spada ze mnie jak podarty płaszcz.

Zbyt wiele umiem. Wyprowadzam słowa

I słyszysz ptaków krzyk nad pryskającym lodem

Lub grzechot zbóż, gdy nisko ciągnie burza

Lub psów szczekanie, gdy usypia ziemia.

Komentując po latach ten wiersz w rozmowie z Adamem Poprawą, Rymkiewicz powiedział: *to jest młodzieńczy wiersz i jest on dowodem jakiejś zupełnie niebywalej i naprawdę głupiej bezczelności. Dzisiaj nie ośmieliłbym się napisać wiersza, w którym przemawia Mickiewicz, to znaczy nie ośmieliłbym się włożyć Mickiewiczowi w usta jakichkolwiek moich słów. W tym sensie muszę powiedzieć, że nie jest to specjalnie mądry wiersz, czy też jego zamysł nie jest specjalnie mądry.* Taką bezczelność tłumaczy Rymkiewicz tym, że jako młody poeta chciał uczyć się sztuki poetyckiej od najlepszego, więc posługując się jego rzekomymi słowami, miał nadzieję na zrozumienie jego sposobu poetyckiego mówienia. Wszelkie starania spełzły na niczym, bowiem, jak zmuszony był przyznać: *Tego nie można się od niego nauczyć, ponieważ w polszczyźnie nikt nigdy przed nim tak słów nie składał i nikt nigdy nie będzie ich tak składał. Sztuki poetyckiej nie można się od Mickiewicza nauczyć, ponieważ jest to jego*

Podniósł głowę: - Kim jesteś, młody przyjacielu? // I wyciągnął z kieszonki genewski zegarek / Praprababka szepnęła: - Das ist aber Jarek! // - A Jarek! Wnuk Alinki i Mynka z Pultuska / To w nim krew nie niemiecka lecz ein wenig ruska // Cioteczna babka Wanda Rudolf takież dziadek / Młode małżeństwo Szulców – Haneczka i Władek // Babka Rymkiewiczówna przybyła z Kalisza / I nad fortepianami była wielka cisza // I dwaj Augustowicze obaj z Wyszogrodu / Wszedłem – ja który miałem spisać dzieje rodu // Nad Kleszewem-Górkami kukła kukulka / To był znak że zawarta będzie wieczna spółka // I czarna Narew spała między olszynami / Jak w moich snach dziecięcych jak pomiędzy snami // Z życia nie było wyjścia – jak z zajęczej matni / Wszedłem i powiedziałem: - Nie jestem ostatni (Arcana 2010, nr 96).

⁴³⁹ Jarosław Marek Rymkiewicz, *Metafizyka*, Warszawa 1963, s.11-12.

największa tajemnica⁴⁴⁰. Gusdorf, badający tajniki romantycznej wyobraźni, powiedziałby zapewne, że przeszkodę stanowi niezgłębialna zagadka bytu, poetycka odpowiedź na egzystencję, znajdującą wyraz w romantycznej poetyce. *Tradycyjna sztuka poetycka była tylko zbiorem przepisów na wytwory literackiej kuchni, pozbawione zapachu i smaku. Poezja romantyczna ogłasza natchnionego poetę wyrazicielem bytu*⁴⁴¹. Klucz do poetyckiej wyobraźni romantycznego poety jest kluczem do zagadki istnienia. Przyznając się do niemożności dośnięcia wzorca, Rymkiewicz tak naprawdę przyznaje się nie tylko do niezgłębialności słowa, ale także do niezgłębialności bytu. Słowo i bycie pozostają w tajemnym związku w romantycznej poezji.

Porównywanie wiersza Mickiewiczowskiego i Rymkiewiczowskiego czy może raczej jakaś paralelna lektura, musi odbywać się na płaszczyźnie pokrewieństwa wyobraźni właśnie. Słowo jest czymś wtórnym wobec niej.

Jednak w wierszu z tomu *Metafizyka* rozważania, które snuł Rymkiewicz ustami wieszczki, dotyczyły innego jeszcze zagadnienia.

W obłokach widziałem

*Panią krainy jezior i pióro skrzypiało;
Ta muzyka anielska, stuk mojego metrum.*

Nie tego przecież chciałem.

Adam Poprawa twierdzi, że dzięki przywdzianiu maski Mickiewicza, Rymkiewicz może niejako z boku przyglądać się postawie poety. A z refleksji tej wynika, że w bycie poetą wpisane jest zawsze niespełnienie⁴⁴². Szczególnie silnie jest ono widoczne w zakończeniu wiersza:

Słowo słowu kłamie.

Wiersz jest czym ? Wiersz jest tylko pieniądz zaśnieźdzały.

⁴⁴⁰ Mickiewicz czyli wszystko..., s. 16-17.

⁴⁴¹ Georges Gusdorf, *Wyobraźnia, magia*. (Z tomu: „Człowiek romantyzmu”), tłum. A. Żelechowska, przygotował do druku A. Czyż, Ogród 1990, nr 1 (3), s. 132.

⁴⁴² Adam Poprawa, *Kultura i egzystencja...*, s. 59.

*Położą go poecie pod sztywnym językiem*⁴⁴³.

Mickiewicz w wierszu Rymkiewicza to stary poeta. Oczywiście nie jest to wybór przypadkowy – późna, dojrzała twórczość jak w soczewce skupia esencję poetyki danego twórcy, jej najważniejsze cechy⁴⁴⁴. W wierszu siła Mickiewiczowskiej wizji przekracza siłę oddziaływania jego słów. Ta wizja, owszem, wciela się w słowo, lecz ono samo nie znajduje zrozumienia u słuchaczy. Słowo poety jest kasandryczne. A jednak nie wydaje się, by owa nieprzekładalność wizji na rzeczywistość i niemożność znalezienia zrozumienia wynikała z jakiejś wrodzonej struktury słowa. Jej źródłem jest raczej nadprzeciętna, dlatego nieakceptowana dla innych i nieprzyswajalna wyobraźnia poety. Zanim bowiem pojawi się refleksja o zaśnieżonym piądku wiersza, powie Rymkiewicz-Mickiewicz:

Nie ja wydałem wyrok. Żegnaj, Europo.

Już obywatel Ygrek pod drzwiami sypialni

Podnosi sztylet i książkę otwiera.

Potem wygna poetę i w pościeli króla

Zaśnie, by się spełniło. Tam, w obłokach, Platon

Mówi coś i ze śmiechu bije się po udach.

(Ja, obywatel ziemski, czytałem „Fedona”

I pojmuje intencję.) Krew pod pieczęciami

Burzy się i wysycha.

Platon, który rozkazał wygonić poetów z Państwa, wiedząc, że poeta w *duszy każdego poszczególnego człowieka zaszczepta zły ustrój wewnętrzny, folguje temu i schlebia, co jest*

⁴⁴³ Adam Poprawa analizując ten wiersz, a szczególnie te frazy, sformułował sąd o marności tego, co po poecie zostaje i niegodnym zachowaniu czytelników wobec twórcy (próbujących obolem przekupić zmarłego, wysłać w ostatnią drogę, czyli odrzucić. Adam Poprawa, *Kultura i egzystencja...*, s. 66-67).

⁴⁴⁴ Mieczysław Wallis, *Późna twórczość wielkich artystów*, Warszawa 1975, szczególnie część *Rysy swoiste twórczości późnej*.

poza rozumem w duszy (...) Widziadła tylko wywołuje, a od prawdy stoi bardzo daleko⁴⁴⁵, teraz gorzko śmieje się z tego, co przewidywał. Ale przecież nie wygnał poetów dlatego, że słowo poezji było słabe i ułomne, przeciwnie, wygnał ich, bo doskonale znał moc poetyckiego wyrazu. To nie słowa poezji są niewystarczające, to słowa osłabione odrzuceniem poetyckiej siły w ogóle nie znaczą nic. Platon wiedział, co robi, projektując państwo słownego bezpieczeństwa. *Krew pod pieczęciami burzy się i wysycha* – wszystko okazuje się możliwe do zaakceptowania, do pogodzenia się, do przyjęcia. Czyli do zmiany znaczenia. Poezja jest skazana z góry na niepowodzenie, jako ta, która chciałaby odwoływać się do pozaracjonalnego. Mickiewicz z wiersza ma świadomość własnej mocy, własnej potęgi, należnego miejsca w łańcuchu poetyckich przodków. Ma także świadomość niemożności poetyckiego zaistnienia w pełnym wymiarze w świecie, który go otacza. Oczywiście ma ją także Rymkiewicz. Mimo krygowania się i krytyki młodzieńczego wiersza, sytuuje siebie przecież w tym samym łańcuchu poetyckich antenatów. Wypowiada słowa Mickiewicza zmienione przez siebie, lecz zmiana ta dokonana jest w Mickiewiczowskim duchu. *Słowo słowu kłamie* odsyła przecież do jednej z najsłynniejszych Mickiewiczowskich fraz; *Język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie* wypowiedanej przez Konrada. *Wielka Improwizacja* jest złożonym traktatem na temat możliwości języka, ale zdaje się, że w pewnym uproszczeniu, wypowiada tę samą prawdę, co wiersz Rymkiewicza – *Konrad nie wierzy w możliwości sprawcze poezji. Jego losem jest niezrozumienie. Panując w świecie sztuki, nie jest w stanie opanować świata historii. Jest na tyle trzeźwy, że potrafi odróżnić te dwa światy*⁴⁴⁶. Inaczej jest jednak z samym poetą. Według Rymkiewicza Mickiewicz piszący III cz. *Dziadów* zmienił kształt literackiego kanonu. (Mickiewicz) *dostosował się* (do zmiany czytelniczych oczekiwań po utracie niepodległości) *w końcu marca 1832 roku, kiedy to, po napisaniu dwóch i pół tysiąca wersów III części „Dziadów” i wygłoszeniu (do samego siebie) Wielkiej Improwizacji, spadł nieprzypadkowy (głowa owinięta koszulką) ze swojej dreźnieńskiej pryczy. Nie było oczywiście tak, że wcześniej, przed Mickiewiczem nie pisano po polsku dzieł patriotycznych. Ale od marca 1832 roku pisanie takich dzieł stało się fundamentalnym obowiązkiem polskiego pisarza*⁴⁴⁷. Paradoks polega zatem na tym, że Konrad ma świadomość niemożności zmiany poprzez słowo rzeczywistości, a twórca Konrada tę rzeczywistość zmienia. Jest w tym jakiś orfejski tragizm – zdolność dokonywania pieśnią rzeczy niemożliwych i niemożność dokonywania pieśnią rzeczy niemożliwych. Orfeusz, którego

⁴⁴⁵ Platon, *Państwo*, księga X, w: *Państwo, Prawa*, przeł. W. Witwicki, Kęty 1997, s. 320.

⁴⁴⁶ Zofia Mitosek, *Mimesis. Zjawisko i problemy*, Warszawa 1997, s. 209-210.

⁴⁴⁷ Jarosław Marek Rymkiewicz, *Rozmowy polskie w latach 1995-2008*, Warszawa 2009, s. 129 (rozmowa C. Michalskiego i M. Nowickiego z lipca 2005 roku).

dzieli od ocalenia Eurydyki tylko jeden nierozważny obrót ciała, jest w tej dwuznacznej sytuacji możliwości i niemożliwości. Jest w stanie i jednocześnie nie jest. Zdaje się, że ten moment jest także istotą poezji – która może i nie może jednocześnie. Podobna refleksja wyłania się z wiersza Rymkiewicza. Dojrzały poeta Mickiewicz ma zdolność *wyprowadzania słów* – układania ich w zmysłowe formy, a jednak to, co dzięki Rymkiewiczowi, mówi o sobie w wierszu, pełne jest goryczy. Ta umiejętność, ta zdolność, ten dar nie zmieniają niczego w rzeczywistości – z powodu dwuznacznej doskonałości samej mocy, z powodu niedostatków świata. Losem poety jest samotność. To przecież bardzo romantyczna myśl. W przypadku wiersza *Mickiewicz w Paryżu* można byłoby uznać, że Rymkiewicz świetnie wyraził myśl epoki, kładąc ją w usta jednego z jej największych przedstawicieli. Zresztą jest coś orfejskiego w owym Mickiewicz. *Muzyka spada ze mnie jak podarty płaszcz. (...) Ta muzyka anielska, stuk mojego metrum. / Nie tego przecież chciałem.* Tak może mówić i stary Orfeusz, zniechęcony muzyką sfer, która ostatecznie ułożyła się wbrew jego pragnieniom, i zapadający się w sferyczną ciszę.

W *Przedmowie* do I tomu *Poezji* Mickiewicz, krytykując sztuczność podziałów na klasycyzm i romantyzm, zauważa, że dzieła wszystkich poetów od Orfeusza do Byrona niesłusznie układane są według tego binarnego schematu⁴⁴⁸. Mickiewicz *nie przeciwstawia Orfeusza-klasyka Byronowi-romantykowi, ale ukazuje ich jako dwóch równych sobie poetów wzorcowych, w których ślady sam pragnie podziwiać*. Dwaj poeci stają na krańcach historii poetyckiego świata. Orfeusz jawi się (...) jako wzorowy poeta pierwotny, reprezentant najlepszych, opisanych przez romantyka, cech sztuki owych czasów. *Są to cechy, które kazały także w antyku poszukiwać źródeł Mickiewiczowskiego rozumienia charakteru i zadań poezji w ogóle: wyobraźnia i uczucie jako ważne kształtujące ją elementy, jej narodowy charakter, czerpanie z wierzeń ludu, oryginalność, spontaniczność i, przede wszystkim, rola poety – wieszczka, duchowego przewodnika narodu*⁴⁴⁹. W V wykładzie IV kursu literatury słowiańskiej wyrazi Mickiewicz nadzieję powrotu poezji do formy z czasów Orfeusza i Muzajosa – *że nie będzie już wolno mówić w imię natchnienia boskiego, jeśli się go istotnie nie dozna; że za człowieka bez czci uważać będą tego, kto będzie opowiadał, jak to bywa dzisiaj, o aniołach, szatanach i tajemnicach natury, jeśli ich nie widział w duchu*⁴⁵⁰. A zatem Orfeusz zajmuje ważne miejsce zarówno w pierwszej, jak i ostatniej wypowiedzi Mickiewicza na temat istoty

⁴⁴⁸ Adam Mickiewicz, *O poezji romantycznej*, w: *Pisma prozą*, Wyd. Jubil., Warszawa 1955, t. 5, s. 200.

⁴⁴⁹ Magdalena Siwiec, *Orfeusz romantyków. Mit o Orfeuszu w twórczości Juliusza Słowackiego i Gerarda de Nerval w kontekście epoki*, Kraków 2002, s. 67, 66-67.

⁴⁵⁰ Adam Mickiewicz, *Literatura słowiańska*, Wyd. Jubil., Warszawa 1955, t. 11, s. 372.

poezji, tworząc wzór poety idealnego. Do jego wcielenia dochodzi w *Wielkiej Improwizacji*. Konrad staje się prefiguracją Orfeusza, a jego pieśń przypomina ekstatyczny hymn orficki⁴⁵¹, brzmi, jak pitagorejska muzyka sfer, koncepcja bliska orfizmowi⁴⁵².

Rymkiewicz, który, jak twierdzi Dorota Wojda, lubi cykle⁴⁵³, jeden z ostatnio wydrukowanych poetyckich cykli poświęcił właśnie Orfeuszowi⁴⁵⁴. Wydaje się, że dochodzi tutaj do ważnej rozmowy twórców, chociaż Rymkiewicz tym razem nie umieszcza żadnych jasnych wskazówek, jakoby mogło mu chodzić o poetyckie zmagania z Mickiewiczem. I zapewne nie taki był autorski zamysł. Niezwykłe są to wiersze, pisane w wielkim poetyckim rozedrganiu – przyciągają i odrzucają, są piękne i okrutne, wysublimowane i aż do spotwornienia cielesne. *Cykl poświęcony Orfeuszowi idzie jeszcze dalej niż „Cztery wiersze”* (cykl poświęcony Ariadnie, który analizowała Dorota Wojda) – *wizje rozdartego ciała poety sprawiają, że literatura wychyla się już jakby na tamtą, drugą stronę*⁴⁵⁵. Makabrycznych operacji dokonuje Rymkiewicz na ciele Orfeusza. Cały cykl jakby w poetycki sposób ujmuje to, co zostało przedstawione na obrazie Gustave’a Moreau, który zresztą w jednym z wierszy zostaje przywołany. Bo dręczone, psychicznie, a potem i fizycznie, ciało Orfeusza, rozszarpywane i poniewierane, staje się najważniejszym motywem tych wierszy. Na obrazie Moreau tracka dziewczyna ogląda z czułością złożoną na lirze głowę Orfeusza, wygląda nawet tak, jakby miała ją za chwilę pocałować. Bezkrwawy i świetlisty obraz sprawia wrażenie, jakoby głowa zrośnięta była z lirą, dopełniała ją doskonale i stawiała się idealnym przedłużeniem instrumentu. Ciało i instrument wydają się jednym na tym obrazie, tworząc

⁴⁵¹ Wielu badaczy pisało o związkach *Wielkiej Improwizacji* z orfizmem. Te interpretacje przypomina Grażyna Halkiewicz-Sojak (Grażyna Halkiewicz-Sojak, *Orfeusz Mickiewicza, Krasińskiego i Norwida na tle tradycji motywu*, w: *Inspiracje Grecji antycznej w dramacie doby romantyzmu. Rekonesans*, red. M. Kalinowska, Toruń 2001, s. 230. Podobnie pieśń Konrada analizuje Cieśla-Korytowska (Maria Cieśla-Korytowska, *Z kim się muzyką podzielę*, w: *też, Romantyczne przechadzki pograniczem*, Kraków 2004, s.18).

⁴⁵² *Ja mistrz!*

*Ja mistrz wyciągam dłonie !
Wyciągam aż w niebiosy i kładę me dłonie
Na gwiazdach jak na szklanych harmoniki krągach.
To nagłym, to wolnym ruchem,
Kręcę gwiazdy moim duchem.
Milion tonów płynie; w tonów miljonie
Każdy ton ja dobyłem, wiem o każdym tonie;
Zgadza je, dzielę i łączę,
I w tęczę, i w akordy, i we strofy płaczę,
Rozlewam je we dźwiękach i w błyskawic wstęgach. –*

Adam Mickiewicz, *Utwory dramatyczne*, Wyd. Jubil., Warszawa 1955, t. 3, s. 159.

⁴⁵³ Dorota Wojda, „Łzy Ariadny”. *Cykl poetycki Jarosława Marka Rymkiewicza jako afirmacja istnienia w nicości*. Pamiętnik Literacki 2011, z.1, s. 112.

⁴⁵⁴ Twórczość 2008, nr 6, Arcana 2010, nr 96.

⁴⁵⁵ Dorota Wojda, „Łzy Ariadny” ..., s. 133-134.

zresztą jakąś piękną i kiczowatą zarazem figurę. Pomnika? Trofeum? Nie można odgadnąć, czy piękna dziewczyna zachwycona jest męską urodą czy doskonałym kształtem liry. Rymkiewicz tworzy dziwną ekfrazę, do tej malarskiej wizji dodaje jeszcze refleksję o tekście.

*Jej palce w moich uszach w głębi mojej krtani
Niech tam porusza nimi jak w czarnej otchłani*

*Cała krew z głowy z mózgu wypłynęły treści
Niech w mój mózg wkłada palce jak w ciemne powieści*

*Jestem fabułą wieków narracją planety
Moje arterie pragną pieśczęć tej kobiety*

Jest w tym obrazie jakaś konieczna nieprzyjemność, odrażająca fascynacja, która musi znaleźć ujście. Frenezja rozwija się w kolejnych dystychach:

*Wtedy mój język dziecko robi w jej macicy
Które przekleństwem będzie całej okolicy*

Dziecko zrobione przez język jest, jak się zdaje, dzieckiem z tekstem zamiast ciała. Wojda twierdzi, że chodzi tutaj o poezję⁴⁵⁶ i zapewne ma rację. A jednak w tej interpretacji warto byłoby podkreślić ów tekstowy kształt ciała tajemniczego dziecka. Nie tylko chodzi o to, że dziecko symbolizuje poezję, cały ten dziwny proces zapłodnienia jest tworzeniem w tekście, jest metatekstualnym aktem płciowym. Tajemniczo narodzone dziecko zdaje się odsyłać do innych niezwykłych literackich dzieci – groźnych i fascynujących. Jest tu przecież cień dziecka z IV eklogi Wergiliusza. Interpretatorzy głowią się nad znaczeniem tej postaci. Czy chłopiec miał przypominać o reformach Oktawiana Augusta, czy być może przynosił proroctwo narodzin Chrystusa⁴⁵⁷? Zapowiadać miał wszakże nastanie złotego wieku, uosabiał nadzieję na lepsze czasy:

⁴⁵⁶ (...) pisarz sam wchodzi w rolę Orfeusza-Dionizosa, bo taka jest „fabuła wieków, narracja planety”. Słowa dotyczące tajemniczej pieśni byłyby zatem autocharakterystyką – twórca mówiłby tutaj o poezji: „lustro mojej twarzy”, nazywałby ją „przekleństwem waszej okolicy”, „dzieckiem [...] niepotrzebnym światu”, „pieśnią której nie chcecie” (Dorota Wojda, „Łzy Ariadny”..., s. 129).

⁴⁵⁷ Zygmunt Kubiak, *Literatura Greków i Rzymian*, Warszawa 1999, s. 403-404.

*Ziemia wyda ci, chłopcze, pierwsze dary zatem:
Pnących się bluszczów mnóstwo, naparstnic bez miary,
Mieniające się akanty, piękne nenufary.
Kozy przyniosą mlekiem nabrzmiałe wymiona,
Nie ucieknie, lwy widząc, trzoda przerażona.
Kołyska twa kwiatami rozkwitnie dokoła,
Zginie wąż jadowity i trujące zioła.
Z drzew asyryjskich będą balsamy kapąły⁴⁵⁸.*

W nieco dramatyczniejszych okolicznościach i już bez nadziei na przyniesienie aż takich dóbr, pojawia się tajemnicze dziecko u Mickiewicza. Ksiądz Piotr widzi, jak przed srogością Heroda udało się komuś uciec.

*Patrz ! – ha! – to dziecię uszło – rośnie – to obrońca!
Wskrzesiciel narodu, -
Z matki obcej; krew jego dawne bohaterzy,
A imię jego będzie czterdzieści i cztery⁴⁵⁹.*

A jednak i to miał być wyzwoliciel. U Rymkiewicza pojawia się kolejny dziecięcy obraz, kolejna zapowiedź. Tym razem jednak dziecko jest o wiele bardziej przerażające.

*Dziecko mego języka lustro mojej twarzy
Wyjęte z tej kobiety jak z krwawych bandażu
(...)
Krew ucieka w głąb świata lira jest jak misa
Dziecko mego języka nowego penisa*

*Dziecko z głębi jej brzucha ale z mojej śliny
Tak na świat wyrzucone jak krwawe płwociny*

*Tak niepotrzebne światu nikomu na świecie
I ono wam zaśpiewa pieśń której nie chcecie*

⁴⁵⁸ Wergiliusz, *Sielanka 4*, w: *Sielanki*, przeł. i opr. J. Sękowski, Warszawa 1985, s. 32-33.

⁴⁵⁹ Adam Mickiewicz, *Utwory dramatyczne*, Wyd. Jubil., Warszawa 1955, t.3, s. 190.

Kiedy Wergiliusz zapowiadał narodziny przynoszącego szczęśliwość potomka, przemawiał w swoim imieniu:

Oby mi tyle życia i siły zostało,

Bym mógł z innymi dzielić się twych czynów chwałą!

Bo w pieśni mnie Orfeusz tracki nie pokona,

Chociaż wspiera go matka, Kaliope uczona (...)

Wergiliusz sytuował swój poetycki talent wysoko ponad, wydawałoby się niedościgłymi, wzorcami. Rymkiewicz przywdziewa maskę Orfeusza, mówi ustami poety poetów, zapowiadając narodziny kolejnego dziecka, dziecka-potwora.

W cyklu poświęconym Orfeuszowi Rymkiewicz nie kryguje się już, że brak mu śmiałości. A przecież mówiąc ustami kitarzysty z Tracji, mówi ustami tego najważniejszego, który dla Mickiewicza był niejako wzorem i niedościgłym celem. Mówi więc bardziej, niż gdyby mówił słowami samego Mickiewicza, bo przemawia słowami poetyckich marzeń Mickiewicza. *Fabula wieków i narracja planety* narzucają kosmosowi nowy poetycki wzór. Wydaje się, że te wiersze przypominają hermetyczne teksty, do których potrzeba wtajemniczenia. Jeżeli dziecko z Orfeuszowego *języka nowego penisa* jest rzeczywiście *niepotrzebne światu*, ponieważ *zaśpiewa pieśń której nie chcecie*, to trzeba do tej, i tak już przerażającej wizji, dodać to także, że owo dziecko ma wypowiedzieć to, czego nie zdołała wypowiedzieć ucięta głowa ojca. Dziecko jest zapisem, poezją, śpiewaniem tego, co zostało zapłodnione samą śmiercią. Głowa ojca wyśpiewała tym razem to wszystko, czego w poezji Orfeusza nie było – śmierć, w dodatku bolesną. Już nie wzniosłą utratę ukochanej, piękną i subtelną miłosną pieśń. Lecz śmierć własną, pieśń własnego rozszarpanego przez menady ciała.

Coś zmieniło się zasadniczo od czasu młodzieńczego utworu Rymkiewicza, w którym pojawił się Orfeusz. *Eurydyka*, czyli *każdy umiera tak, jak mu wygodniej* to jednoaktówka, która ukazała się w *Dialogu* w 1957 roku (nr 9). Bohaterowie (Eurydyka, Hermes, Poeta i Aktor) siedzą w kawiarni, w czarnych swetrach egzystencjalistów. Historia Eurydyki rozgrywa się na kilku piętrach – jest historią mitu, opowieścią „na gorąco” pisaną przez Poetę, sztuką odgrywaną w teatrze i wreszcie dziejącą się właśnie zdarzeniowością Eurydyki-współczesnej dziewczyny, emocjonalnie zanurzonej w aurze francuskiej, nieco

depresyjnej kawiarni. Na każdym z tych pięter podkreślana jest sztuczność i umowność przedstawionej sytuacji. Poeta, zwracając się do swoich aktorów, mówi:

Eurydyko, może ty zaczniesz. Przypomnij sobie tę scenę, w której wyciągasz ręce i twoje uśpione dłonie przemijają tam, gdzieś, gdziekolwiek (pauza). Więc może tę, kiedy szept Orfeusza milknie, zagłuszony przez krzyk szalonych kobiet, a ty oczekujesz go za kulisami. Słyszałem twój szept: Chodźmy, Orfeuszu. Tej kwestii nie było w mojej sztuce. Eurydyko, wolisz milczeć? A ty, przyjacielu? Czy pamiętasz prolog? Chwilę, w której elektryk włącza niepewne światło poranku, a ty rozpoczynasz improwizację. Myślę, że udał mi się ten jedenastozgłoskowiec, pięć plus sześć:

Realna zieleń pod klasycznym niebem,

W którym mieszkają pozorni bogowie,

Odwieczna zieleń pod nietrwałą gwiazdą...

Wszystko jest w tej historii teatralne, pozorne i udawane. Sam poeta, ogłaszając prace nad nowym mitem, mówi do dziewczyny: *Głupiutka Eurydyko. Któż tak serio bierze mity? Zaś po skończonym przedstawieniu:*

POETA: Wybacz, nie jestem Orfeuszem.

EURYDYKA: No to co? Przecież muszę z kimś sypiać. Tego wymaga konwencja.

Konwencja jest tym, co zostaje po rozpadzie mitu. Co próbuje spoić rozsypującą się budowlę dawnej znaczącej opowieści. Eurydyka uwieszona jest kurczowo konwencji, jakby ona miała chronić przed Losem. A przecież Los jest kolejnym mitem. Bohaterka jednak boi się Losu, który nie byłby zanurzony w jakiejś znanej jej historii. Losu wykorzenionego, pozbawionego fundamentu odniesień. Mit jest tutaj opowieścią, która daje poczucie bezpiecznej przewidywalności życiowych zdarzeń. Ten mit teraz się rozpada. Próby łątania rozpadu konwencją są żałosne i bohaterowie żyją w poczuciu podwójnej straty – straty mitu i straty nadziei na jego odzyskanie przez konwencję.

Ta jednoaktówka (podobnie jak dwie pozostałe w podobnej stworzone konwencji, czyli *Odys w Berdyczowie* (1958) i *Król w szafie* (1960) nieco dziś drażni poetycką manierą, teatralnością. Ciekawe jest jednak to, że bohaterowie tych sztuk wzbudzają w czytelniku jakiś rodzaj współczucia, tak bardzo wydają się bezradni i zagubieni. *Ludzie we mgle mitycznej* – tak nazwała tych bohaterów Marta Wyka⁴⁶⁰, oczywiście badając związki autora z dramatem antycznym, klasycznym i mitologicznym. Przede wszystkim są to jednak „ludzie w konwencji”, która sprawia, że czują się tak bardzo nieszczęśliwi. Ich papierowość, celowo

⁴⁶⁰ Marta Wyka, Rymkiewiczza „ludzie we mgle mitycznej”, Dialog 1969, nr 1.

potęgowana przez autora, odbiera im jakiekolwiek indywidualne cechy. Nie umieją żyć, nie umieją rozpoznawać świata.

Zdecydowanie inaczej dzieje się to w wierszach o Orfeuszu. Trudno tu mówić o jakiegokolwiek zabawie konwencją. Mrok orfejskiego świata jest tak bardzo sugestywny, że nawet jeśli wyczuwa się w utworze obecność motywów, zapożyczeń czy nawiązań, to nie osłabiają one siły oddziaływania. Nie zamieniają tekstu w rodzaj literackiej zabawy.

Cykl zaczyna się katabazą:

Stopnie były z asfaltu stopnie z krwi z nicości

Poeto ciemne bóstwo zaprasza cię w gości

Bóstwo jego żelazne zardzewiałe bramy

Jeśli chcesz ją zobaczyć to wejdź zapraszamy

To jest jej dom innego nie ma tutaj domu

Możemy ją pokazać – tobie lub nikomu

Pantofelek podwiązka były tam za ścianą

Czarny jedwab odsłaniał udo i kolano

Pantofelek podwiązka to go pociągalo

Tam za żelazną bramą jej półnagie ciało

Dziwny jest ten obraz. Początek przypomina nieco zejście Miłoszowego Orfeusza (*Stojąc na płytach chodnika przy wejściu do Hadesu / Orfeusz kulił się w porywistym wietrze*⁴⁶¹). Jednak bohater poematu Miłosza przemierzał szpitalne labirynty i zjeżdżał windą w głąb budynku, w dość oczywisty sposób powielając czynności swego antycznego poprzednika. U Rymkiewicza nic nie jest oczywiste. Pojawiają się charakterystyczne dla poety krwawe obrazy, rodem z barokowych makabrycznych wierszy czy romantycznych frenezji. Ale w niejasny sposób rozkładają się tu relacje między Orfeuszem a *ciemnym bóstwem*. To ono zaprasza w gości, dość zresztą przerażającym, ironicznym zaproszeniem, zważywszy na jego ciemną naturę i drogę przez krew i nicość, która do jego bram wiedzie. A bramy są żelazne, co także zostaje

⁴⁶¹ Cz. Miłosz, *Orfeusz i Eurydyka*, w: *Wiersze ostatnie*, Kraków 2006, s. 43.

dwukrotnie podkreślone, w drugim przypadku zresztą ujęte w zwrot *za żelazną bramą*. Żelazna brama, która oddziela dwa światy, może być nawiązaniem do Żelaznych Wrót, odcinka Dunaju rozdzielającego Karpaty. To mniej więcej tereny dawnej Tracji, z której wywodził się Orfeusz. A jednak zwrot *za żelazną bramą* budzi inne jeszcze skojarzenia. To brama historycznie dzieląca dwa warszawskie światy. Także zwrot używany do określenia mieszczącego się na Woli osiedla. W końcu jednak pojawia się też skojarzenie więzienne. Za żelazną bramą, czyli jak za kratami. To spiętrzenie skojarzeń kompletnie rozluźnia ramy czasowe – nie wiadomo, czy świat z wiersza jest mitologiczny, historyczny, współczesny. Nie ma też u Rymkiewicza opisu śpiewu Orfeusza. Śpiewa dopiero jego głowa złożona na lirze. Orfeusz nawet nie próbuje przekonać bóstw do zwrotu Eurydyki, a bóstwa nie są wzruszone miłością, którą doprowadziła lirnika aż do bram podziemnego świata. Ta możliwość oglądania Eurydyki nie została przez Orfeusza wyśpiewana, nie zdobył jej dzięki swojej muzyce. *Ciemne bóstwo* złożyło mu ofertę, która przypomina nieco możliwość widzenia z uwięzionym, o którą błagała chociażby pani Rollison.

Skojarzenie z męczonym, torturowanym więźniem nasila się z kolejnymi strofami:

Czarny jedwab na krzesle wokół krwawe plamy

Jeśli chcesz ją zobaczyć to patrz tu ją mamy

Żółta wstążka we włosach stłuczone kolana

Poznajesz ? teraz przez nas tutaj jest kochana

Poznajesz? to jej ciało tutaj z niej zwleczone

Jeśli chcesz pokażemy ci jej drugą stronę

Ten ironiczny ton czarnego bóstwa ma w sobie coś z okrutnych żartów, którymi posługiwał się Senator w rozmowie z udręczoną matką:

Jak to, jak to? on rok siedział?

*Jak to, imaginez-vous – jam o tym nie wiedział!*⁴⁶² – mówił złośliwie, komentując uwięzienie Rollisona. Podobnie złudnie niewinne jest bóstwo zapraszające Orfeusza. Przypominające jednak wielkiego śledczego, który, wykorzystując władzę i pozycję, może drwić ze słabego petenta. Nie buduje jednak Rymkiewicz dla tej sceny jakiegoś szczególnego konkretnego kontekstu. Nie komentuje żadną doraźną historycznością. Ton, którym posługuje się bóstwo,

⁴⁶² Adam Mickiewicz, *Utwory dramatyczne*, Wyd. Jubil., Warszawa 1955, t. 3, s. 225.

sugeruje jedynie siłę jego władzy, sytuację politycznej przemocy. Rzecz rozgrywa się jedynie na poziomie delikatnej aluzji, którą poeta szybko zaciera, bo przecież to rozdarcie ciała Eurydyki wynika z miłosnego uścisku z bóstwem.

Ciało w objęciach bóstwa albo resztką ciała

Jeden pstry pantofelek to na sobie miała

Oczywiście jednak akt miłosny staje się tutaj sceną gwałtu. Ciało, które może obejrzyć Orfeusz, jest ciałem udręczonym, z maltretowanym i poniżonym. To jednak, że jest to Eurydyka, pozostaje skojarzeniem znającego mit czytelnika. Imię Eurydyki nie pada w wierszu w ogóle, jakby nie żonę oglądał tracki lirnik. Eurydyka, która jest tylko strzępkim ciała i Orfeusz, który w żaden sposób nie przeciwstawia się śmierci, nie przykładając palców do liry, aby wydobyć z niej melodię swojej niezgody na nieistnienie – to bohaterowie Rymkiewiczowskiego cyklu. W niej *coś się poruszało – więc jeszcze istniała i wypełniały ją nicość krew i asfodele / Bóstwo było tam wewnątrz – w jej umarłym ciele*, w nim zaś jest jakaś pełna rezygnacji i akceptacji zgoda na to, co się wydarza. Czy jest to zgoda na okrutny rytm historii, której krwawa pieśń jest silniejsza niż dźwięki, jakie mógłby wydobyć ze swojego instrumentu Orfeusz?

Po raz kolejny pojawia się u Rymkiewicza stan „pomiędzy”. W nicości tli się jeszcze jakaś iskra życia. Półistnienie jest najczęstszym stanem, najczęstszym napięciem bytu w jego poezji. Resztką, która tkwi w nicości. To Rymkiewiczowskie życie, które się przekształca w śmierć, świetnie analizowała Dorota Wojda⁴⁶³. Nicość, w której coś się tli jeszcze zdaje się przyjmowana ze spokojem, z żartobliwym nawet zacięciem. Na krańcach Rymkiewiczowskiej makabry tkwi przesyty. Te jednak wiersze, w przeciwieństwie do dawnej opowieści o Orfeuszu i Eurydyce, nie trzymają się na konwencji, choć jest ona obecna bardzo silnie. A jednak jest sama przez siebie ośmieszana, sama siebie znosi, a spod niej coś się wyłania. Konwencja jest w wierszach Rymkiewicza jak nicość, w której złożone jest półistnienie, fragment czegoś, co traktowane jest zupełnie serio i być może osłaniane przez owe konwencjonalne zabawy i spiętrzenia poetyckich wyrażań.

Drugi wiersz cyklu nosi tytuł *Wyjście Orfeusza*. Między zejściem i wyjściem nie wydarzyło się nic, co zasługiwałoby na wiersz. Nie ma pieśni, która zasługiwałaby na wiersz. Orfeusz u Rymkiewicza wychodzi, po obejrzeniu krwawych kobiecych resztek. *Wyjście Orfeusza* poprzedzone jest słowami Heraklita: *Wszystko, co widzimy przebudzeni, jest śmiercią, zaś wszystko, co widzimy śpiąc, jest snem*. Słowa te komentował Rymkiewicz w książce o

⁴⁶³ Dorota Wojda, *Sein zum Tode...*

Samuelu Zborowskim. Odrzuca w niej interpretacje w duchu społecznym czy moralizatorskim i pisze: *Kto nie śpi, kto się obudził, kto uczestniczy w świecie wspólnym, obudził się ku śmierci, uczestniczy w śmierci (...). Kto śpi i śni, ten swoim indywidualnym spaniem i snieniem współpracuje ze śmiercią, jest robotnikiem śmierci, buduje swoją śmierć, z którą spotyka się na jawie (...). Jawa to jest śmierć, sen to jest droga, która prowadzi ku śmierci. A co z życiem? czegoś takiego, mówi Heraklit, w ogóle nie ma, może to być (ewentualnie) jedna z nazw snu lub jedna z nazw śmierci. Jedna z nazw, której używamy, chcąc powiedzieć, że śpimy lub umarliśmy*⁴⁶⁴.

Orfeusz świetnie nadaje się do wyrażenia tej idei.

Co widzi przebudzony ? Widzi śmierć wokoło

Ma bluszczem pokrzywami uwieńczone czoło

(...)

To baśń bo śmierć jest baśnią życie półbaśniowe

Zwierzęta niosą w szponach oderwaną głowę

Baśń

Ta baśń, półlistnieniowa, półżywa opowieść pojawia się od dawna w wierszach Rymkiewicza. Wystarczy przypomnieć tytuł tomu z 1999 (*Znak niejasny, baśń półżywa*). Od tej pory w wielu wierszach ten dziwny rodzaj istnieniowej baśni jest przywoływany. Przypomina ona nieco Marchen, kluczowe dla twórczości Novalisa.

Novalis spogląda jednak dalej, niż sięgają baśnie piastunek. Marchen wskazuje na pierwotne pochodzenie poezji jako wyzwalającego doświadczenia. Orfeusz, czarodziej, święty patron poetów wprowadza świat w ruch dźwiękami swej liry, każe mówić zwierzętom, stwarza nowy świat wolności, wykupionej z niewoli, narzucanej przez zmysły i intelekt. Marchen jednocześnie przywołuje antropologię i kosmologię, wprowadza w ruch porządek świata. Niezwykłe jest to, że jako przykłady Marchen podawał Novalis baśnie Wschodu, Indii, Tysiąca i jednej nocy, ale także Wilhelma Meistra i Cierpienia młodego Wertera. „W prawdziwym Marchen – pisał – wszystko winno być cudowne, tajemnicze i splecione – wszystko też ma być zawsze rozmaicie ożywione. Natura powinna przemieszać się cudownie z całym światem duchów w czasie powszechnej anarchii, wolności, poza prawem, w naturalnym stanie natury, sprzed powstania świata. Ten czas sprzed powstania świata ujawnia

⁴⁶⁴ Jarosław Marek Rymkiewicz, *Samuel Zborowski*, Warszawa 2010, s. 49.

*poszczególne rysy czasu po jego powstaniu, jak stan natury stanowi szczególny obraz wiecznego królestwa. Świat Marchen jest ścisłym przeciwieństwem świata prawdy (historii), dlatego doskonale jest mu podobny, jak chaos – ukończonemu dziełu stworzenia”*⁴⁶⁵.

Gatunek Marchen był niezwykle ważny dla kształtującego się romantyzmu niemieckiego⁴⁶⁶. W interpretacji Novalisa zwraca uwagę fakt, że traktuje on Marchen jako gatunek stojący u źródeł poezji, o czym przekonuje przywołanie postaci Orfeusza i jego opowieści, których słuchały zwierzęta. U Novalisa dzięki pieśni, dzięki orfickiej baśni świat zostaje ożywiony. Czyżby u Rymkiewicza ten proces ulegał odwróceniu? Czy ten brak orfejskiej pieśni jest tu znaczący? Czy jest to właśnie raczej śmierć niż życie?

*Piękna młynarka karmi dziecko pod leszczyną
W tej pieśni jest kobieta – w innych jest dziewczyną (...)*

*Muzyka jest ze śmierci - i do śmierci wzywa
Jeśli piszesz muzykę to ją zrób nieżywą*

*To ją zrób półumarłą jak baśń w ciemnym lesie
Tam gdzie piękna młynarka nagie dziecko niesie*

Wiersz jest poetycką ilustracją pieśni Schuberta. Piękna młynarka umiera.

*Pomiędzy zimne piersi wspina się pokrzywa
Miłość jest jak muzyka – i do śmierci wzywa*

Powoli powolutku śmierć nas w baśń zamienia

⁴⁶⁵ Georges Gusdorf, *Wyobrażenia, magia...*, s. 142

⁴⁶⁶ Dla romantyków niemieckich baśń była miejscem spotkania, skrzyżowaniem jednostkowej, niepowtarzalnej linii życia z linią, na której mity się rozpadają, a legendy gubią i odnajdują, i która się zaczyna po drugiej stronie horyzontu. Była punktem zderzenia, dzięki któremu baśnie się rodzą lub odradzają i w którym płaszczyzna myśli i ekspresji zdaje się rozszerzać. (Pierre Peju, *Dziewczynka w baśniowym lesie. O poetykę baśni: w odpowiedzi na interpretacje psychoanalityczne i formalistyczne*, przeł. M. Pluta, Warszawa 2008, s. 30). Rodzący się w Niemczech u schyłku stulecia romantyzm zakwestionował baśń jako narzędzie rozrywki i trywialnego dydaktyzmu. Łącząc jej estetykę z filozofią i poezją, wyniósł ten gatunek do rangi jednego z najważniejszych w literaturze romantycznej. Mamy tu na myśli nie tylko operujące wyrafinowanymi alegoriami i symbolami utwory Goethego („Nowy Parys”, „Baśń”), Wackenrodera („Cudowna orientalna baśń o nagim świętym”), Novalisa („Hiacynt i Różyczka”, „Baśń o Atlantydzie”, „Baśń Klingsora”) czy nasyczone psychologizmem fabuły Tiecka („Jasnowłosa Ekbert”), Eichendorffa („Jesiennie czary”) i Hoffmanna „Złoty garnek”), ale również dokonane przez braci Grimm zapisy bajek ludowych, będących, w ich przekonaniu, emanacją narodowego ducha (Ryszard Waksmund, *Baśń sponiewierana (Kartka z dziejów gatunku)*, w: *Rozigrana córka mitu. Kulturowe konteksty baśni*, pod red. G. Leszczyńskiego, Poznań 2005, t.1, s. 44).

Ciemny orszak miłości ciemniejszy – istnienia.

Ta ciemność, która się tu pojawia, jest też silnie zaakcentowana w *Zejściu Orfeusza*:

*Czarny jedwab krew spływa po włosach podbrzusza
Wejdz i popatrz jak ciemność w ciemności się rusza*

*Wejdz i popatrz jak ciemność chodzi tam w ciemności
Orfeuszu poeto krwawiącej nicości*

Pomysł więc jest podobny jak w wierszu o Orfeuszu. Umierające ciało – młynarki i lirnika – przemienia rzeczywistość w baśń.

Śmierci młynarki i Orfeusza, wydarzając się, istniejąc, ulegają jednocześnie opowiedzeniu, stają się baśnią. Czy dlatego bliskie są śmierci, bo kamienieją, umierają w narracji o sobie? Istotą baśni jest jednak niekończący się potencjał narracyjny. Baśń odnawia się w każdym opowiedzeniu. A jednak dopiero śmierć może uczynić zdarzenie baśnią.

Czy Mickiewicz pisywał baśnie? Nie sposób odnaleźć w jego twórczości czystego baśniowego gatunku. Ale i dla romantyków w ogóle baśń nie była gatunkiem jasno, konkretnie i do końca zdefiniowanym. Gusdorf zwraca uwagę na nieprzetłumaczalność terminu *Marchen* u Novalisa⁴⁶⁷. Pisał Mickiewicz bajki, ale ta klasyczna zdyscyplinowana forma wydaje się właściwie obca nieokiełznanemu romantycznemu światu. Ballady, choć bliskie baśni nastrojowo, są formalnie czymś innym. A jednak skoro gatunkowa czystość nie odgrywa tak wielkiego znaczenia w interpretacji romantycznego dzieła, może udałoby się jako początek baśni potraktować niedokończony utwór *Pan Baron*?

Pan Baron to tekst, którego powstanie trudno jest precyzyjnie umieścić w czasie. Opowiada historię bogatego barona, oczekującego na rychłe małżeństwo z posażną wdową. Otacza go służba, dbająca o jego toaletę i stroje. Tekst jest niezwykle zmysłowy. Opis najdelikatniejszych materii, lśniących tkanin i drogich kamieni, przywołuje smak wschodnich opowieści. Pojawia się również księżna – piękna, w stroju do konnej jazdy, figlarnie zasłaniająca baronowi oczy w zabawie kochanków. Pozornie jest to zapis szczęśliwej egzystencji. A jednak, mimo owych znaków przepychu i ukontentowania, baron nie wydaje

⁴⁶⁷ Georges Gusdorf, *Wyobraźnia, magia...*, s. 142.

się szczęśliwy. Właściwie sprawę rozstrzygają już początkowe wersy, w których baron określony jest jako *przychodzień*, który *dóbr księżęcia jak swoich używa*. Nie wiadomo, dlaczego tak się dzieje, ani skąd baron jest przychodniem. Często powtarza zdanie, które brzmi bardzo nieprawdziwie w jego ustach: *gdzie dobrze, tam ojczyzna*. Frazą tą raczej przekonuje siebie samego. Kiedy czuje na swoich oczach dłonie księżnej, najpierw milczy, a potem mówi z jękiem:

Ach, ach, jeśli mi szczęście zawiera powieki

W kształcie nocy, ach, niechże ta noc trwa na wieki!

Jeżeli fala, która w nicość nas zagłębia,

Ma tę świeżość i ten puch skrzydeł gołębia,

Niech mrę, teraz niech zniknę!

Jest to oczywiście rodzaj wyrafinowanego komplementu, ale zarazem jakaś dobywająca się z piersi skarga. Baron właściwie szuka śmierci, w niej widziałby swoje ukojenie.

Ważnym elementem tego utworu jest palenie fajki. Kiedy *Baron hawańskich dymów z bursztynu snuł smugi*, dla służby był to sygnał do odejścia. Oddając się tej czynności Baron, oddziela się od świata, wyosabnia.

Rozwałęšana jego w tych dymach się błąka

Samotna i ponura myśl, na kształt pająka;

Chwilą szczęścia wydaje się wizyta Hofrata, kiedy siada on ze swym przyjacielem Baronem i w idealnym milczeniu, które nie zostaje rozproszone nawet na moment powitania, zaczynają palić fajki i rozmawiać ze sobą buchającymi z fajek kłębami dymu. Dziwaczna to scena - *...i taż myśl, co w gwarze / Głosów brzmi, może równie przemawiać i w parze*. Hofrat i Baron wypuszczają pod sufit kłębiaste kule, obręcze i przydymione *ostrokręgi*. Tworzą one niesamowite wizje wirujących pod sufitem chmur, wizje niemal opiumiczne po spaleniu tych *wschodnich kwiatów*. W dwóch dojrzałych mężczyznach, z zapamiętaniem palących fajki (o Hofracie wiadomo, że to *człęk półwieczny*, Baron jest pewnie w podobnym wieku) i rozmawiających ze sobą tylko kształtem dymów, jest coś dziwnego, rys jakiejś niewytłumaczalnej tajemnicy:

Na koniec rozwarł usta : widno, jak w ich głębi

Dym długo gromadzony warzy się i kłębi,

I przy brzegach ust krążąc, ciasno je obwieńcza;

Aż się zerwał i wyszedł na świat w kształt obręcza.

Kręcąc się przed obliczem Barona zawiesza

I już się ma rozplynać, gdy Hofrat pośpiesza
Podprzeć go obręczem, drugim, mniejszym nieco,
Za którym drugi, piąty, dziesiąty wciąż lecą.
Z obręczy wnet tworzy się postać ostrokęga,
Który końcem gardzieli Hofrata dosięga,
A podstawę wprost przeciw Baronowi szerzy.
Wzdrygnął się Baron, zdumiał, ledwie oczom wierzy,
Żeby ktoś w Niemczech zdołał wydąć arcydzieło,
Które by u fajkarzy chińskich poklask wzięło;
Chce godnie odpowiedzieć [i wnet] jednym tchnieniem
Ów ostrokrąg opędza takimż ostrokругiem.
[.....]

['Tu się rękopis urywa']⁴⁶⁸

Ciekawe, czy urywa się przez zniechęcenie autora, brak pomysłu, czy może z jakiegoś jeszcze innego powodu. Urywa się w każdym razie w tajemniczym niedopowiedzeniu i zapatrzeniu. Scena jest tym bardziej przejmująca, że Mickiewicz opisał w niej swój własny bursztynowy cybuch, który lubił i często używał⁴⁶⁹. W jakimś sensie jest to więc opowieść o nim samym, baśń o zaklętym człowieku, uwięzionym w istnieniu, obumierającym pod powierzchnią własnego ciała. Najprawdopodobniej pisze ją w Paryżu, gdy *muzyka spada z niego jak podarty płaszcz*. W tym opiumicznym dymie rozplęwa się świadomość. Maria Janion, komentując kłopoty humanistyki z wyrażalnością, przede wszystkim z opowiedzeniem o śmierci, przywołuje słowa Miłosza z *Nieobjętej ziemi*: *Wyzwalałem się, a było to gorzkie. Kiedyś wyjątkowo podatny na słowa, na wszelką propagandę. Aż z roku na rok język kronik, wykładów, przemówień, poematów, tragedii, powieści coraz bardziej rozrzedzał się i zyskiwał konsystencję dymu, zupełnie inną niż konsystencja dotykanej a niepojętej rzeczywistości*⁴⁷⁰. To zdanie zdaje się świetnym komentarzem do sceny opisaną przez Mickiewicza. Dym z

⁴⁶⁸ Adam Mickiewicz, *Wiersze*, Wyd. Jubil., Warszawa 1955, t. 1, s. 434-437.

⁴⁶⁹ Leszek Libera: *Kawa i fajka wieszczą w: Maska i cień. Sympozjum Mickiewiczowskie (9 grudnia 1997, 20 maja 1998)*, red. Cz. Dutko, Zielona Góra 1998, s. 9-16.

⁴⁷⁰ M. Janion, *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*, Warszawa 2000, s. 11.

fajek Hofrata i Barona również odbija się od rzeczywistości, sugerując, że jest nieopisywalna. Jedyne, co zrobić można, to zbudować baśń, opowieść do rzeczywistości równoległą, odpowiadającą jej, lecz jej nieprzecinającą. U Rymkiewicza jest podobnie – potworne dziecko będzie śpiewało pieśń nie do przyjęcia. Poezja jest zapisywaniem własnego umierania. W wywiadzie, którego udzielił Rymkiewicz Bohdanowi Pocijowi, mówił o doświadczeniu śmierci, które kształtuje sztukę. *Jeśli chodzi o inspiracje Chopina, źródło tych inspiracji – to nie ulega dla mnie wątpliwości, że źródło jego inspiracji było w śmierci, w umieraniu.* Według niego nawet uznane i doskonale technicznie wykonania tej muzyki nie robią wrażenia, jeśli grający sam nie znajduje się w śmiertelnej sytuacji, nie dotyka choroby, nie gra w obecności śmierci. Takich twórców, do których zalicza Mahlera, Schumanna, Kathleen Ferrier, czy wcześniej autora *Sonetów do Orfeusza*, Rilkego, nazywa *posłańcami nicości*. *Ich dzieł objawiają nam to, co nas czeka i dlatego tak nas przejmują*⁴⁷¹. Muzyka zresztą wydaje mu się medium, które o śmierci opowiedzieć może pełniej. Stąd postuluje potrzebę muzyczności w poezji. *Muzyka wyprowadza poezję ze sfery rozumienia, sytuuje ją poza obszarami zajmowanymi przez rozum. Muzyka jest zupełnie innym sposobem pojmowania i przyjmowania świata. Nie ma nic wspólnego z naszymi codziennymi sposobami rozumienia świata*⁴⁷². Oczywiście, o czym najbardziej przekonuje przykład Orfeusza źródła muzyki i poezji są wspólne. *Muzyka jest ciemniejsza niż poezja* – mówi jednak Rymkiewicz⁴⁷³. W tym kontekście ciemność, jaka pojawia się w podziemnym świecie, do którego zstępuje Orfeusz z jego wierszy, jawi się jako próba uczynienia świata poezji bliższym temu doświadczeniu, które niesie muzyka. A to konsekwentne pisanie w rytmie dystychów staje się bardzo celowym sposobem umuzycznienia wiersza. Rymkiewicz protestuje, kiedy Bohdan Pocij, próbując zdyskredytować myśl Mickiewicza, mówi: „Człowieku! gdybyś wiedział, jaka twoja władza !” *Nadęte, pyszne słowa, które jakaś gorączka romantyczna mogła podyktować.* Wtedy Rymkiewicz odpowiada: *Ja głęboko wierzę, że władza poezji jest potężna. (...) To jest inna władza, niż uważał Mickiewicz. (...) To jest władza polegająca na mówieniu: „Nie myślcie, że jest tak, jak wam się zdaje. Jest inaczej”. Ale nie potrafię dokładnie powiedzieć, na czym właściwie to „inaczej” polega. Muzyka jest bliższa powiedzenia tego i najlepiej to*

⁴⁷¹ Jarosław Marek Rymkiewicz, *Rozmowy polskie w latach...*, s. 74,75,76 (rozmowa Bohdana Pocija z marca 1999 roku). W wierszach Rymkiewicz można odnaleźć potwierdzenie tych intuicji: *Kathleen Ferrier umiera zaraz po premierze / Jeszcze słyhać Mahlera – ciemne chore zwierzę / Jeszcze słyhać Mahlera – jodłowe otchłanie / Ciemny guz jak w ciemności zadane pytanie (...) / Życie jak guz w prostacie jak piersi ucięte / Ciemny głos który mówi że życie jest święte* (*Zachód słońca w Milanówku*, s. 31-32).

⁴⁷² Jarosław Marek Rymkiewicz, *Rozmowy polskie w latach...*, s. 58 (ta sama rozmowa Bohdana Pocija).

⁴⁷³ Tamże, s. 60.

*powiedzieć w muzyce*⁴⁷⁴. Być może to właśnie ma powiedzieć Rymkiewiczowski Orfeusz. On sam, który jest uosobieniem poezji i muzyki, którego śpiew rozbrzmiewa najpełniej w *obecności śmierci*, jest najdoskonalszym *posłańcem nicości*. Jego baśń na temat śmierci jest najbardziej przejmująca, bo on sam jest najdoskonalszą śmiertelną baśnią.

Śpiew Orfeusza

Roberto Calasso w swojej książce *Literatura i bogowie* opisuje scenę, która często pojawia się w antycznej ikonografii. *Uczestniczą w niej trzy postacie: po lewej siedzący na skale młodzieniec, który pisze na tabliczce (...). Poniżej jest odcięta głowa, która patrzy na piszącego młodzieńca. Po prawej stoi Apollo: w lewej ręce trzyma pień lauru, a prawe ramię wyciąga w stronę piszącego. Głowa oczywiście należy do Orfeusza. A jest to pradawna scena przedstawiająca literaturę zbudowaną z jej nieuniknionych elementów. Literatura nigdy nie jest sprawą pojedynczego podmiotu. Aktorów jest w niej trzech: ręka, która pisze, głos, który mówi i bóg, który nadzoruje i narzuca. (...) Ważne jest to rozdzielenie na trzy samodzielne istoty. Moglibyśmy je nazwać „Ja”, „Się” i „Boskość”. Między tymi trzema istotami nieustannie wytyczany jest trójkąt. Każde zdanie, każda forma to narracja w obszarze owego pola sił. Stąd bierze się niejednoznaczność literatury. Gdyż punkt widzenia nieustannie przemieszcza się między tymi skrajnymi punktami, nie dając nam o tym znać. Piszący jest skupiony i być może nawet nie zauważa, że ktoś mu towarzyszy, Apollo, boskość złożona w jego postaci, nadaje literaturze rys absolutny. Głowa, pływająca na wodzie, śpiewa i krwawi. Każda wibracja słowa narzuca coś gwałtownego, palaion penthos, „dawną żalobę”. Chodzi o zabójstwo? O złożenie kogoś w ofierze? To nie jest jasne, ale słowo nigdy nie przestanie o tym opowiadać*⁴⁷⁵.

W poezji Rymkiewicza bardzo silny jest ten głos, dobywający się z ust Orfeusza, czy właśnie już tylko głowy Orfeusza. Owo *śpiewa i krwawi* naznacza wiele wierszy poety z Milanówka. Ale nie ma u niego tej łagodności i wzniosłości złożenia głowy poety na wyspie Lesbos, gdzie mogłaby stanowić pomnik twórczości poetyckiej. Nie pochylają się nad tą biedną głową piękne nimfy jak na obrazie Waterhouse’a. U Rymkiewicza:

Czaszka jest rozłupana – piją tam z niej ptaki

⁴⁷⁴ Tamże, s. 64-65.

⁴⁷⁵ Roberto Calasso, *Literatura i bogowie*, przekł. S. Kasprzysiak, Warszawa, b.d., s. 159.

Ciało w krwawych kawałkach rzucone jest w krzaki (...)

Zamiast głowy jest więc rozłupana czaszka. I sponiewierane ciało. Głos Orfeusza brzmi więc całkiem inaczej, nawet jeśli ręka chłopca wciąż zapisuje coś uważnie, a Apollo wyciąga w stronę piszącego ramię. Rozlega się pieśń krwawych resztek. Orfeusz nie był w tych wierszach w stanie wyśpiewać pieśni, którą walczyłby o życie Eurydyki, lecz mogą śpiewać jego śmiertelne strzępy. Co jakiś czas z nich właśnie dobywa się głos. Głos, który brzmi w ostentacyjnym lekceważeniu tego, co się wydarza, jakby zdarzenia nie niosły już życiu żadnej treści, jakby wszystko, co miało znaczenie, już się dokonało i ból, jaki teraz wdzierają się w ciało, a także makabra, która mu towarzyszy, nie miały znaczenia. Jeden z wierszy cyklu *Menady nad ciałem Orfeusza* zaczyna się jak wstęp do portretu, na którym przedstawiono śmiertelne łoże artysty:

Na łożu trup poety leży strasznie blady

Kręcą się koło niego posępne menady

Potem następuje jednak opis poetyckiej konsumpcji, rozdzierania Orfejskiego ciała. Menady dzielą się zdobyczą:

Ta weźmie krew a tamta poszarpane płuca

Tamta spermę tę która na zewnątrz się rzuca (...)

Tamta weźmie arterie tamta szare żyły

Otwarty brzuch poety – jaki widok miły

A jednak niepostrzeżenie zupełnie Orfeusz zaczyna przemawiać:

O syreny! to wyście ostrzyły tam szpony

Gdy o świcie przepływał nasz statek szalony

Słyszałem głos ciemności śpiew dziki prastary

Ale piękniejsze były pieśni mej kitary

Rozszarpywany trup wspomina resztki własnego geniuszu. Ten, który przewyższył pieśnią syreny, jest i mężnym Odysem poezji i genialnym Rimbaudem. *Statek szalony* przepływa

przez mit, Homerycki heksametr, który skrywa pamięć pokoleń aoidów i nieokiełznaną poetycką wyobraźnię francuskiego wiersza. A jednak to przede wszystkim śpiew wnętrzości, wyżeranej wątroby i trzustki. W ten hymn ciała i przyziemnego, fizjologicznego cierpienia wpisane jest wspomnienie dawnej wzniosłości, ale zdyskredytowane, zironizowane.

*Na łożu trup poety leży – wyjedzony!
O jak słodko pachniały tam odekolony!*

Wiersz zamyka sugestywnie zmieniony obraz poety na marach, ostatecznie już odpoetyzowany. Najmocniej przemawiają właśnie te fragmenty, które ostentacyjnie odrzucają tradycyjny sposób przedstawiania Orfeusza. W wierszu Rymkiewicza makabra miesza się z poniżającymi obrazami, a jednak sam Orfeusz, choć znajdujący się w tak skrajnym odestetyzowaniu – bo i piękno jego bólu, i piękno jego pieśni i piękno jego ciała zostały tu zanegowane – nie wydaje się u Rymkiewicza poniżony. Przeciwnie, jest postacią obdarzoną jakąś ponadświadomością.

*Chłopiec wchodzi w dziewczynę ogląda ją z bliska
Ona krwawi i krzyczy w miłosnych uściskach*

*Ptaki na skraju czaszki dzioby zanurzone
W mózg poematu tworzą ruchomą zasłonę*

*Ich czarne skrzydła skrzekot ich miłosne chóry
I powoli powoli wzlatają do góry*

*Nikt nie wie co w tej głębi jest co się tam rusza
Krzyczą kawki Tuż obok jest mózg Orfeusza*

W tym cyklu bliskość miłosnych aktów, choć zawsze perwersyjnych i gwałtownych, towarzyszy scenom rozbierania, rozdzierania ciała Orfeusza. Miłość i śmierć, czy raczej życie i śmierć występują oczywiście obok siebie. A jednak trudno mówić tu o tradycyjnych ujęciach erosa i thanathosa.

Palce w szczelinach trumny w otworach mogiły

Ostatnia pieśń! Chce śpiewać ale nie ma siły

To czym pluje Orfeusz to krwawe popioły

Tygrys który go zgwałcił idzie na wpół goły

Pieśń, która próbuje się wyartykułować, jest pieśnią śmierci. Orfeusz wydobywający się z trumny, przedzierający się przez cmentarne bluszcze i pokrzywy, nie wykonuje pieśni życia. Tygrys, który go gwałci jest tu przedziwną figurą. Czy jest tą dziką bestią, którą niegdyś Orfeusz umiał ujarzmić swoim śpiewem, a teraz, kiedy pieśń nie głosi już życia, nie płynie lekko i pewnie, bierze to, co jest złożone w jego dzikiej naturze – odwet za dawną dominację? Czy jest kimś z orszaku Dionizosa (Dionizos przyjmował bowiem postać tygrysa), towarzyszem szalonych menad, które pastwiły się nad ciałem lirnika z Tracji? Zdaje się jednak, że w tym konflikcie pieśni ani dionizyjskość ani apollińskość nie może wziąć góry. Obie bowiem reprezentują życie, a pieśń Orfeusza jest śpiewaniem śmierci. Ten tygrys przychodzi także z wiersza Blake’a⁴⁷⁶ jako nieśmiertelna doskonałość stworzenia, jako siła i witalność. Jego muskularne, na wpół nagie ciało, triumfujące nad martwym, trumiennym i bezsilnym ciałem Orfeusza, jest wizją tego, co łączy apollińskie doskonałe piękno proporcji i odpowiedniości z dionizyjskim rozpasaniem, które tutaj przebiega niczym spokojny rytuał zadawania bólu, tak samo kontrolowany i zimny jak idealnie zbudowany sonet. Pieśń Orfeusza przekracza więc wszystko, co znane i przyjęte. Potworne dziecko, które ma się narodzić *tak na świat wyrzucone jak krwawe plwociny*, które zaśpiewać ma pieśń niechcianą, jest przecież istnieniem wbrew owej tygrysięj doskonałej muskulaturze, jest mówieniem z głębi trumny, dzikim, ale nie dzikością pijanego Dionizosa, czy gwałcącego tygrysa. *Gdy bowiem człowiek dotarł do granic życia, gdy w zapamiętaniu przeżył wszystko, co na owych groźnych rubieżach można znaleźć, codzienne gesty i zwykłe dążenia tracą wszelki urok i czar. Jeśli mimo wszystko żyjemy nadal, zawdzięczamy to naszej zdolności do obiektywizacji przez pisanie (...)*⁴⁷⁷. Ten rodzaj doświadczenia można byłoby za Danutą Danek nazwać *śmiercią wewnętrzną*. Analizując postać Gustawa, dochodzi ona do wniosku o niemożności werbalizacji doświadczenia skrajnego nieszczęścia. *To nieszczęście, o którym mówi Gustaw, nie mogąc go żadnym sposobem wypowiedzieć, daremnie siląc się je przekazać – w poczuciu*

⁴⁷⁶ *O Tygrysie, w gęstwinie nocy*

Gorejący, jakiej mocy

Nieśmiertelna dłoń lub oczy

Mogły stworzyć twej symetrii grozę? (William Blake, *Tygrys*, przeł. R. Klewin, w: *Poeci języka angielskiego*, wybór i opr. H. Rzeczkowski, J.S. Sito, J. Żuławski, Warszawa 1971, t. II, s. 135).

⁴⁷⁷ Emil Cioran, *Na szczytach rozpacz*, przeł. i wstępem opatrzył I. Kania, Kraków 1992, s. 36.

*totalnej niemoty – wszelkimi sposobami, pasując się na scenie przez trzy symboliczne godziny z niemożnością wyrażenia go jakimikolwiek środkami wyrazu, w mowie słownej, w mowie ciała, w mowie rzeczy, zdarzeń i uczynków, to nieszczęście sięga takich warstw bytu ludzkiego i ma taką naturę, że jest rzeczywiście nie do wypowiedzenia, nie do przekazania, nie do wyrażenia. Jest tylko do wniknięcia w nie w drugim człowieku, jeśli wniknęło się w nie w sobie*⁴⁷⁸. Czy Gustaw, który przekroczył granice śmierci, podobny może być do Orfeusza z wierszy Rymkiewicza? Gustaw, próbujący przecież opowiedzieć swoją wielką miłość, która doprowadziła go na granice istnienia. Wydaje się, że różnica tkwi w sposobie wypowiedzenia tego niewypowiadalnego doświadczenia. Tekst Rymkiewicza, obsceniczny, perwersyjny i makabryczny, nosi wszelkie znamiona tekstu czarnoromantycznego. *Chodzi o imaginację w stanie furioso, opętaną monomanią, obsesyjną. Jednak poznającą! Chodzi o wyobraźnię, która odrzuca harmonię władz poznawczych. (...) Podmiot nie popada w nihilizm ani obłęd, lecz w rodzaj egzystencjalnego rozchwiania, drżenia, w którym obcuje imaginacyjnie z nicością lub ową ciemną podstawą bytu*⁴⁷⁹. Język, którym posługuje się Rymkiewicz, przypomina sposób pisania tego, który wypadł z ram proporcji i sterylnej umiaru, próbując zakomunikować coś, co składa się na skrajne doświadczenie. Jest przypadkiem *pisarza, który czując się za ciasno w danym języku, przekracza go i zeń ucieka, wraz ze wszystkimi słowami, które ów język zawiera... Gwałci je, wykorzenia, przywłaszcza sobie, aby zrobić z nimi to, co mu się podoba, bez żadnego szacunku dla czytelnika, któremu narzuca niezapomniane, wspaniałe męki*⁴⁸⁰. Ten rodzaj mówienia oczywiście oddziela Gustawa od Orfeusza. Mickiewicz nie wydaje się wszak pisarzem gwałtu na słowie. A jednak Jarosław Ławski zwraca uwagę na ślad obecności czarnej wyobraźni w twórczości Mickiewicza. Objawiała się ona jedynie, co niezwykle ciekawe i może znaczące, w utworach, które Mickiewicz wybierał do przełożenia. *Musiał napisać ten dwuwiersz, który wywołuje dreszcz, gdy uświadomić sobie, jaka antropologia za nim stoi:*

*„Gdy zedrą z ciebie zwierza, człeka z ciebie zmęczą,
Natenczas ujrzą ducha i niech przed nim klęczą”*

Dwuwersz pochodzi z *Szanfarego*. Ta niezrealizowana we własnej twórczości skłonność wyobraźni objawia się ponadto w tłumaczonej z Byrona *Ciemności* i fragmencie *Boskiej*

⁴⁷⁸ Danuta Danek, *Śmierć wewnętrzna. Literatura w świetle doświadczenia psychoanalitycznego*, Gdańsk 2012, s. 33

⁴⁷⁹ Jarosław Ławski, *Co to jest czarny romantyzm?* w: *Bo na tym świecie Śmierć. Studia o czarnym romantyzmie*, Gdańsk 2008, s. 32, 28.

⁴⁸⁰ Emil Cioran, *Miłośnik pamiątek*, w: *Ćwiartowanie*, przeł. M. Falski, Warszawa 2004, s. 22-23.

komedii, czyli w *Ugolinie*⁴⁸¹. Szczególnie *Ciemność* zdaje się korespondować z orfejskim cyklem.

Miałem dziwny sen, może i nie całkiem senny?

Zdało mi się, że nagle zagasnął blask dzienny (...)

Znikły chmury – to dawne ciemności narzędzie

Stało się niepotrzebnym – ciemność była wszędzie.

Zanim ciemność zapanuje na zawsze, zdarzą się rzeczy straszne:

Nikt nie myślał o kości i ciała pogrzebie

*Chudy karmił się jedząc chudsze od siebie*⁴⁸².

Obrazowanie zatem jest podobne: przerażająca ciemność, w której coś żyje, rozszarpywane ciała i sen, który przenosi w śmierć. Jest to jakiś aspekt Mickiewiczowskiej wyobraźni, który nie rozwinął się językowo. W wierszu *Śniła się zima*, w którym granice poczucia literackości zostały rozluźnione z powodu zapisku, który uczynił Mickiewicza przed tekstem wiersza – *Miałem sen w Dreźnie 1832, marca 23, który ciemny i dla mnie niezrozumiany. Wstawszy zapisałem go wierszem* – pojawia się obraz, który przecież może być skojarzony z Rymkiewiczowskim obrazem trupa poety na marach, czy wydobywającego się z trumny Orfeusza, z Heraklitejskim mottem o przebudzeniu do śmierci

Przebudziłem się – z obliczem ku niebu,

*Z rękami na krzyż, jakby do pogrzebu*⁴⁸³

Oczywiście to, co wypełnia ów dziwny sen-wiersz, nie ma w sobie nic z Orfejskich przeżyć, oprócz może poczucia obcości, które wywołują obrazy: procesji (*Spojrzałem w twarz: są i mnie znajome; / Złakłem się: wszystkie jak głaz nieruchome*) i Ewy, która jest w tym wierszu zagadką kobiecości⁴⁸⁴. (*Motyle wkoło, ona między niemi / Zdała się wznosić i nie tykać ziemi*). Ale ten opis dokonuje się w języku pełnym subtelności i delikatności. Rymkiewicz komentuje go jednak w innym duchu: *Wnioskuje z tych słów, że ten, który śnił, jest zarazem zmarły i żywy. Czy też na wpół żywy, na wół umarły. Że ten sen to sen kogoś, kto umarł, kto śni po śmierci. A więc, że śniący (...) jest Gustawem, Pustelnikiem, tym ni żywym, ni zmarłym upiorem, którego znamy z II i IV części „Dziadów” i jeszcze z wiersza „Upiór”. To, co rozumiem, pozwala mi wyciągnąć wniosek, że Mickiewiczowi w tym drezdeńskim śnie przyśniła się całość jego życia. Że w tym śnie niezrozumiałym i ciemnym postawione mu*

⁴⁸¹ Jarosław Ławski, *Co to jest czarny romantyzm...* s. 31.

⁴⁸² Adam Mickiewicz, *Wiersze*, Wyd. Jubil., Warszawa 1955, t.1, s. 288-290.

⁴⁸³ Adam Mickiewicz, tamże, s. 348.

⁴⁸⁴ Rozumiem więc, że Ewa z wiersza „Śniła się zima jest zarazem Marylą, Johasią, Karoliną, Joanną, Zeneidą, i że Mickiewiczowi tej nocy z 22 na 23 marca przyśniły się wcielone w jedną postać kobiecą, w postać Ewy, wszystkie kobiety jego życia – Mickiewicz, czyli wszystko..., s. 218.

zostało albo postawił sam sobie pytanie o sens, o znaczenie całości swego życia. Albo że w tym śnie został mu objawiony – ale właśnie w sposób niejasny i ciemny – sens całego jego istnienia⁴⁸⁵. Taką intuicję zdaje się potwierdzać sam Mickiewicz, który w tłumaczonym przez siebie wierszu Byrona pisał:

*Dwoiste życie nasze: sen ma świat udzielny
Śród otchłani nazwanych bytem i nicestwem,
Nazwanych, lecz nieznanym – sen ma świat udzielny,
Z rzetelną władzą rządząc nad marnym królestwem*⁴⁸⁶.

Czy dzieje się zatem tak, że w cyklu wierszy o Orfeuszu, wykorzystuje Rymkiewicz obrazy, które u Mickiewicza nie dochodziły do głosu i jakiś niezrealizowany, lecz podjęty, aspekt jego czarnoromantycznej wyobraźni? I że dostarcza im innego języka, rozbudowuje, wyolbrzymia, dopisuje do końca. Jakby Mickiewicz i Rymkiewicz pisali jeden wspólny wiersz? Tego, rzecz jasna, nie da się powiedzieć z całą stanowczością. *Ja mam oczywiście swój projekt pisarski* – mówi sam Rymkiewicz – *ale mam też świadomość, że ten projekt z niczym tutejszym się nie kontaktuje – jest wyłącznie moim prywatnym projektem. Uczestniczy w tym jazgocie i zgrzytaniu zębami. Niekiedy, chcąc się pocieszyć, mówię sobie: owszem, jest wielki projekt, z którym się kontaktujesz – to jest wspólny projekt Kochanowskiego, Naborowskiego, Karpińskiego. Ale to są tylko pocieszenia. Ten mój projekt mówi, że pisać warto (czyli pisanie jest pewną wartością w świecie bez żadnych wartości), ponieważ tylko w ten sposób mogę samemu sobie zdać sprawę ze swoich doświadczeń*⁴⁸⁷. Bloom oczywiście nie zgodziłby się nigdy na określenie *swój projekt pisarski*. Gest odwołania do Orfeusza nie jest już gestem niezależności, a przeciwnie wielkiego poetyckiego uwikłania.

Jeszcze do podziału wątroba i trzustka

Całują go w błękitne albo w żółte usta

I to węźce – te jądra nieziemskiej urody

Lecz jego głowę wrzucą do głębokiej wody

Będzie płynąć na wyspy przez wiele stuleci

Co za tło! księżyc wschodzi i tuż za nią świeci

⁴⁸⁵ Tamże, s. 218-219.

⁴⁸⁶ Adam Mickiewicz, *Wiersze*, Wyd. Jubil., Warszawa 1955, t.1, s. 145.

⁴⁸⁷ Jarosław Marek Rymkiewicz, *Rozmowy polskie w latach...*, s. 137 (rozmowa C. Michalskiego z maja 2006 roku).

Te wydzierane i rozdzielane strzępy literackiego ciała należą do wszystkich. A jednak głowa wrzucona do wody, która dopłynie do poetyckich brzegów Lesbos, śpiewa swoją własną pieśń. Z granic śmierci, krwawiącą i ciemną. *Aforyzm, z którym każdy mógłby się do pewnego stopnia zgodzić, głosi, że wierszy się nie kończy, wiersze się porzuca. Tak więc w pewnym sensie... cóż, sam Shelley wiele lat temu stwierdził, że język to ruiny porzuconego cyklicznego poematu. Dziś nadal posługiwałbym się tym stwierdzeniem jako swego rodzaju fundamentalną zasadą określającą faktyczną relację między językiem a poezją. Oczywiście, każdy cykliczny poemat też jest fragmentem*⁴⁸⁸. Może głowa Orfeusza śpiewa pieśń, której nie napisał Mickiewicz, choć mógł ją napisać?

⁴⁸⁸ *Filozofia to wypchany ptak. Z Haroldem Bloomem rozmawia Robert Moynihan*, przeł. A. Lipszyc, Literatura na Świecie 2003, nr 9-10, s. 360-361.

BIBLIOGRAFIA⁴⁸⁹

Teksty Jarosława Marka Rymkiewicza:

1. *Aleksander Fredro jest w złym humorze*, Warszawa 1977.
2. *Anatomia*, Warszawa 1970.
3. *Animula*, Łódź 1964.
4. *Baket*, Londyn 1989.
5. *Cicho ciszej. Wybrane wiersze z lat 1963-2002*, Warszawa 2003.
6. *Co to jest drożd*, Warszawa 1973.
7. *Człowiek z głową jastrzębia*, Łódź 1960.
8. *Czym jest klasycyzm? Manifesty poetyckie*, Warszawa 1967.
9. *Dlaczego romantycy umierali młodo? w: Style zachowań romantycznych. Propozycje i dyskusje sympozjum Warszawa 6-7 grudnia 1982 r.*, red. M. Janion i M. Zielińska, Warszawa 1986.
10. *Do Snowia i dalej*, Kraków 1996.
11. *Do widzenia gawrony*, Warszawa 2004.
12. *Eurydyka, czyli każdy umiera tak, jak mu wygodniej*, Dialog 1957, nr 9.
13. *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*, Warszawa 1982.
14. *Kilka domów, okna, schody*, Twórczość 1995, nr 12.
15. *Kilka szczegółów*, Kraków 1994.
16. *Kinderszenen*, Warszawa 2008.
17. *Konwencje*, Łódź 1957.
18. *Król w szafie*, Dialog 1960, nr 6.
19. *Kto otrul Mickiewicza oraz jak to zrobił? Teoria okazji*, w: *Śmierć Mickiewicza. Teksty i rozmowy w Roku Mickiewiczowskim 2005*, pod red. K. Czeczot i M. Zielińskiej, Warszawa 2008.
20. *Lekcja anatomii profesora Tulpa*, Dialog 1964, nr 7.
21. *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001.

⁴⁸⁹ Zbiór esejów Jarosława Marka Rymkiewicza *Głowa owinięta koszulą*, który stanowić ma kolejną książkę cyklu *Jak bajeczne żurawie* ukazał się w momencie, kiedy zakończyłam prace nad rozprawą doktorską. Jednak połowa z zamieszczonych tam tekstów, umieszczona w czasopiśmie i publikacjach pokonferencyjnych, była mi znana. Podobnie stało się z dwiema publikacjami poświęconymi pisarstwu Jarosława Marka Rymkiewicza (*Spór o Rymkiewicza. Wybór publicystyki*, Warszawa 2012 i Grzegorz Marzec, *Hermeneuta i historia. Jarosław Marek Rymkiewicz w „Bakecie”*, Warszawa 2012). Nie umieszczam ich w bibliografii. Zapoznałam się z nimi, lecz po ukończeniu pracy, nie miały więc wpływu na jej kształt.

22. *Ludzie dwoiści (barokowa struktura postaci Słowackiego)*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1981, seria trzecia.
23. *Metafizyka*, Warszawa 1963.
24. *Mickiewicz. Encyklopedia* (jako współautor z Dorotą Siwicką, Aliną Witkowską i Martą Zielińską), Warszawa 2001.
25. *Moje dzieło pośmiertne*, Kraków 1993.
26. „Odczłowieczając duszę” („Topielec” Bolesława Leśmiana na tle porównawczym), w: *Studia o Leśmianie*, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Warszawa 1971.
27. *Odys w Berdyczowie*, Dialog 1958, nr 3.
28. *Pięć wierszy dla Orfeusza*, Twórczość 2008, nr 6.
29. *Przez zwierciadło*, Kraków 2003,
30. *Przypis do ballady „Tukaj”*, w: *Wiary i słowa. Jackowi Łukaszewiczowi na sześćdziesiąte urodziny*, pod red. A. Poprawy i A. Zawady, Wrocław 1994.
31. *Słowacki. Encyklopedia*, Warszawa 2004.
32. *Sluga Maryi Adam Mickiewicz*, Arka 1993, nr 47.
33. *Tajemnica genueńskiej fortecy*, w: *Tajemnice Mickiewicza*, red. M. Zielińska, Warszawa 1998.
34. *Tajemnice „Dziadów”* (Posłowie do: Adam Mickiewicz, *Dziady*, Warszawa 1998).
35. *Thema regium*, Warszawa 1978.
36. *Topfergasse – głowa owinięta koszulą*, Odra 1998, nr 12.
37. *Trzy drobiazgi Mickiewiczowskie*, w: *Romantyzm. Janion. Fantazmaty. Prace ofiarowane profesor Marii Janion w jej siedemdziesięciolecie*, red. S. Siwicka i M. Bieńczyk, Warszawa 1996.
38. *Ulica Mandelsztama*, Warszawa 2012.
39. *Umschlagplatz*, Gdańsk 1992.
40. *Wiersze polityczne*, Warszawa 2010.
41. *Zachód słońca w Milanówku*, posłowie R. Przybylski, Warszawa 2002.
42. *Znak niejasny, baśń półzywa*, Warszawa 1999.
43. *Żmut*, Warszawa 2005.

Przekłady:

1. Osip Mandelsztam, *44 wiersze i kilka fragmentów*, Warszawa 2009.
2. Osip Mandelsztam, *Trzydzieści trzy wiersze*, Kraków 2003.
3. Wallace Stevens, *Wiersze*, Warszawa 1969.

Wywiady:

1. *Ciekawi mnie tekst życia. Rozmowa z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem*, Odra 1987, z. 1.
2. *Mickiewicz, czyli wszystko. Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Adam Poprawa*, Warszawa 1999.
3. *Rozmowy polskie w latach 1995-2008*, Warszawa 2009.
4. *Żółte spodnie, strzecha i kod genetyczny... Rozmowa Iwony Smolki z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem*, Tygodnik Literacki 1999, nr 14/15.

Bibliografia przedmiotu:

1. M. H. Abrams, *zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. M. B. Fedewicz, Gdańsk 2003.
2. *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli*, z rozmów i przemówień zebrał i opracował S. Pigoń, Warszawa 1958.
3. Frank Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. E. Domańska, Kraków 2004.
4. Michaił Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. Anna i Andrzej Goreniewie, opr., wstęp, komentarz i weryfikacja przekładu Stanisław Balbus.
5. Bronisław Baczko, *Rousseau: człowiek marginesu i „wielki człowiek”*, w: tegoż, *Hiob, mój przyjaciel. Obietnice szczęścia i nieuchronność zła*, przeł. J. Niecikowski, Warszawa 2002.
6. Moniki Bakke, *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*. Poznań 2000.
7. *Balsam i trucizna. 13 tekstów o Mickiewiczu*, red. E. Graczyk i Z. Majchrowski, Gdańsk 1993.
8. Stanisław Barańczak, *Prawdziwy koniec klasycyzmu polskiego*, Zeszyty Literackie 1985, nr 12.

9. Roland Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przekł. i posłowie M. Bieńczyk, wstęp M. P. Markowski, Kraków 1999.
10. Roland Barthes, *Roland Barthes*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2011.
11. Roland Barthes, *Śmierć autora*, tłum. M.P. Markowski, Teksty Drugie 1999, nr ½.
12. Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1995.
13. John Berger, *O patrzeniu*, przeł. S. Sikora, Warszawa 1999.
14. Agata Bielik-Robson, *Do dekonstrukcji i z powrotem*, w: *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja. Zjazd Polonistów Kraków 22-25 września 2005*, red. M. Czermińska, Kraków 2005, t. 1.
15. Agata Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004.
16. Agata Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000.
17. Agata Bielik-Robson, *Podmiot jako akt woli. Harold Bloom i teoria dziedziczenia agonicznego*, Teksty Drugie 1999, nr ½.
18. Agata Bielik-Robson, *Romantyzm, niedokończony projekt. Eseje*, Kraków 2008.
19. Andrzej Biernacki, *Sztambuch romantyczny*, wstęp Maria Dernałowicz, Kraków 1994.
20. *Biografia – geografia – kultura literacka*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, Ossolineum 1975.
21. Harold Bloom, *Internalizacja romansu poszukiwań w angielskiej poezji romantycznej*, przeł. M. B. Fedewicz, Pamiętnik Literacki 1978, z.3.
22. Harold Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przekł. A. Bielik-Robson i M. Szuster, Kraków 2002.
23. Jan Błoński, *Odmarsz*, Kraków 1978.
24. Włodzimierz Bolecki, *Historia i biografia. „Opowieści biograficzne” Wacława Berenta*, Ossolineum 1978.
25. Anita Borawska, *Krytyka XIX wieku w „Żmucie” i „Bakecie” Jarosława Marka Rymkiewicza*, w: *Biografia i historia. Studia i szkice o związkach literatury i przeszłości*, red. A. Staniszewski i K.D. Szatravski, Olsztyn 1997.
26. Wacław Borowy, *O poezji Adama Mickiewicza*, Lublin 1999.
27. Wacław Borowy, *Potężne oko Mickiewicza*, w: *Kamienne rękawiczki i inne studia i szkice literackie*, Warszawa 1932.

28. Jerzy Bralczyk, *Od gramatyki do ideologii. Mickiewiczowska „teoria odbicia” w liryku łożańskim „Nad wodą wielką i czystą”*, Slovo 1973.
29. Jacek Brzozowski, *Notatki do historii mickiewiczowskich diablów i szatana*, w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej Białystok 23-26 października 1997*, red. H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 1999, t.1.
30. Hanna Buczyńska-Garewicz, *Język przestrzeni u Heideggera*, Teksty Drugie 2005, nr 4.
31. Hanna Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006.
32. Stanisław Burkot, *Tajemnice Ludwika Spitznagla*, w: *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*, pod red. T. Weissa, Kraków 1984.
33. Anna Burzyńska, *Ciało w bibliotece*, Teksty Drugie 2002, nr 6.
34. Anna Burzyńska, *Hermeneutyka i erotyka*, w: *Od polityki do poetyki. Prace ofiarowane Stanisławowi Jaworskiemu*, red. Cezarego Zalewskiego, wstęp Anna Burzyńska, Kraków 2010.
35. Roberto Calasso, *Literatura i bogowie*, przekł. S. Kasprzysiak, Warszawa, b.d., s. 159.
36. Stefan Chwin, *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*, Gdańsk 2011, s. 129.
37. Maria Cieśla-Korytowska, *O Mickiewiczu i Słowackim*, Kraków 1999.
38. Maria Cieśla-Korytowska, *Romantyczne przechadzki pograniczem*, Kraków 2004.
39. Emil Cioran, *Na szczytach rozpacz*, przeł. i wstępem opatrzył I. Kania, Kraków 1992, s. 36.
40. Samuel Taylor Coleridge, *Aforyzmy*, wybrał, przełożył i wstępem opatrzył Z. Kubiak, Warszawa 1975.
41. Romuald Cudak, „*Siebie szukasz, ale kto cię z siebie wzywa?*” *Komentarz do wiersza Jarosława Marka Rymkiewicza „Daphnis w drzewo bobkowe przemieniła się”*, w: *Wśród poetów współczesnych. Studia i szkice*, red. Wł. Wójcik, Katowice 1986.
42. Kazimierz Cysewski, *O „Balladach i romansach” Mickiewicza. Interpretacje*, Słupsk 1987.
43. Maria Czapska, *Szkice mickiewiczowskie*, Warszawa 1999.
44. Adam Czerniawski, *O poetyce J.M. Rymkiewicza*, Kultura 1966, nr ½.
45. Danuta Danek, „*Godzina myśli*” jako studium romantyzmu. *Dwoistość w miłości romantycznej*, Pamiętnik Literacki 2009, z. 3.

46. Danuta Danek, *Śmierć wewnętrzna. Literatura w świetle doświadczenia psychoanalitycznego*, Gdańsk 2012.
47. Alexander Demandt, *Historia niebyła. Co by było, gdyby...?*, przeł. M. Skalska, Warszawa 1999.
48. Wacław Derejczyk, *Ludwik Spitznagel, przyjaciel Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1994.
49. Ewa Domańska, *Ku historii nieantropocentrycznej*. w: *Historie niekonwencjonalne*, Poznań 2006.
50. Janusz Drzewucki, *O życiu, które jest śmiercią i życiem*, Twórczość 1994, nr 1.
51. Paweł Dybel, *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000.
52. *Dziady Adama Mickiewicza. Poemat. Adaptacje. Tradycje*, red. B. Dopart, Kraków 1999.
53. Henryk Elzenberg, *Wielkość i my. Z powodu dyskusji o Mickiewiczu*, w: *Z filozofii kultury*, wybór, opr. i wprowadzenie M. Woroniecki, Kraków 1991.
54. Michel Foucault, *Panny dworskie (Las Meninas)*, w: *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, Gdańsk 2000.
55. Michel Foucault, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybrał i opr. T. Komendant, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, M. Kwietniewska, A. Lewańska, M.P. Markowski, P. Pieniążek, Warszawa 1999.
56. Elaine Freedgood, *Czując rzeczy*, Pamiętnik Literacki 2009, z. 4.
57. Zygmunt Freud, *Niesamowite*, w: *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997.
58. Zygmunt Freud, *Pisarz fantazjowanie*, przeł. M. Leśniewska w: *Teoria badań literackich za granicą*, pod red. S. Skwarczyńskiej, t. 2, cz. 1, Kraków 1974.
59. Rene Girard, *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*, przeł. K. Kot, Warszawa 2001.
60. Michał Głowiński, *Trudne sprawy klasycyzmu*, Twórczość 1961, nr 2.
61. Maria Grabowska, *Rozmaitości romantyczne*, Warszawa 1978.
62. Georges Gusdorf, *Wyobraźnia, magia*, (z tomu: *Człowiek romantyzmu*), tłum. A. Żelechowska, przygotował do druku A. Czyż, Ogród 1990, nr 1 (3).
63. Grażyna Halkiewicz-Sojak, *Orfeusz Mickiewicza, Krasińskiego i Norwida na tle tradycji motywu*, w: *Inspiracje Grecji antycznej w dramacie doby romantyzmu. Rekonesans*, pod red. M. Kalinowskiej, Toruń 2001.

64. Martin Heidegger, *Bycie i czas*, przeł., przedmową i przypisami opatrzył B. Baran, Warszawa 2005
65. Martin Heidegger, *Ku rzeczy myślenia*, przeł. K. Michalski, J. Mizera, C. Wodziński, Warszawa 1999.
66. Martin Heidegger. *Rzecz*, przeł. J. Mizera, Principia 1996-1997, nr XVI-XVII
67. M. Janion, *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*, Warszawa 2000.
68. Maria Janion, *Gorączka romantyczna*, Kraków 2000.
69. Maria Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2006.
70. Maria Janion, *Pleśń i pieśń. O „Moim dziele pośmiertnym Jarosława Marka Rymkiewicza*, *Życie Warszawy* 19995, nr 188.
71. Maria Janion, *Purpurowy płaszcz Mickiewicza. Studium z historii poezji i mentalności*, Gdańsk 2001.
72. Maria Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2002.
73. Maria Janion, *Wobec zła*, Chotomów 1989.
74. Maria Janion, Maria Żmigrodzka, *IV część „Dziadów” i wczesnoromantyczny bohater egzystencji*, *Pamiętnik Literacki*, 1987, z.1.
75. Maria Janion, Maria Żmigrodzka, *Romantyzm i egzystencja. Fragmenty niedokończonego dzieła*, Gdańsk 2004.
76. Anna Kałuża, *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej*, Kraków 2008.
77. Janina Kamionkova, *Portret geniusza*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, red. M. Żmigrodzka, seria 2, Wrocław 1974.
78. Mateusz Kanabrodzki, *Kapłan i fryzjer. Żywot materialno - cielesny w utworach Georga Buchnera, Witolda Gombrowicza, Mirona Białoszewskiego i Helmuta Kajzera*, Gdańsk 2004.
79. Stefan Kawyn, *Z badań nad legendą Mickiewiczowską. Studia i szkice fenograficzne*, Lublin 1948.
80. Elżbieta Kiślak, *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności*, Warszawa 2000.
81. Juliusz Kleiner, *Mickiewicz*, Lublin 1948, t.1.
82. Jarosław Klejnocki, *Wiersz-trup, który gada*, *Tygodnik Powszechny* 1999, nr 31.
83. Jacek Kolbuszowski, *Śmierć Mickiewicza*, w: *Księga w 170 rocznicę „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza*, red. J. Kolbuszowski, Wrocław 1993.
84. Tadeusz Komendant, *Dom w Milanówku*, *Twórczość* 1999, nr 6.

85. Maria Konopnicka, *O I i II części Mickiewiczowskich „Dziadów” słów kilka (fragmenty)*, w: teŹe, *Pisma krytycznoliterackie*, wybór i opr. J. Jarowiecki, Warszawa 1988, t. IV.
86. Julian Kornhauser, *Uwagi o śmieci niechybnej*, w: teŹe, *Światło wewnętrzne*, Kraków-Wrocław 1984.
87. Teresa Kostkiewiczowa, *Miejsce wyobraźni w polskich poetykach 1800-1830 w: Między Oświeceniem i Romantyzmem. Kultura polska około 1800 roku*, red. naukowa J.Z. Licheński, Warszawa 1997.
88. Jan Kott, *Żmut – jaka to forma?*, zeszyty Literackie, 1987, nr 20
89. Alina Kowalczykowa, *Ciemne drogi szaleństwa*, Kraków 1978.
90. Aniela Kowalska, *O balladzie „Tukaj” (Geneza „Prób przyjaźni” Adama Mickiewicza)*, *Prace Polonistyczne* 1958, seria XIV.
91. Włodzimierz Kowalewski, *Przypowieść o poezji, umieraniu i wieczności*, *Przegląd Artystyczno-Literacki* 1994, nr 6.
92. Julia Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przekł. M. P. Markowski i R. Ryziński, wstęp M.P. Markowski, Kraków 2007.
93. Halina Krukowska, *Noc romantyczna. Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński. Interpretacje*, Gdańsk 2011.
94. *Księga w 170 rocznicę wydania „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza*, red. J. Kolbuszowski, Wrocław 1993.
95. Wacław Kubacki, *Lata terminowania*, Kraków 1963.
96. Wacław Kubacki, *Popas w Upicie*, *Ruch Literacki* 1960, nr 1-2.
97. Adela Kuik-Kalinowska, *„Czarne kwiaty” o Adamie Mickiewiczu. Studium postaci*, w: *Mickiewiczologia – tradycje i potrzeby. Materiały konferencji zorganizowanej przez Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza oraz Instytut Filologii Polskiej Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Słupsku w dniach 23-25 września 1997 roku*, red. K. Cysewski, Słupsk 1999.
98. Marek Kujawski, *Lekcje anatomii*, *Słupskie Prace Humanistyczne* 1992, 11a.
99. Anna Kurska, *Fragment romantyczny*, Ossolineum 1989.
100. Michał Kuziak, *Hermeneutyka tekstu literackiego w prelekcjach paryskich Adama Mickiewicza*, *Teksty Drugie* 2001, nr 2.
101. Michał Kuziak, *Pragnienie i trauma. Mickiewiczowskie doświadczenie ambiwalencje (tezy)*, w: *Literackie reprezentacje doświadczenia*, pod red. Wł. Boleckiego i E. Nawrockiej, Warszawa 2007.

102. Michał Kuziak, *Ślad Mickiewicza*, w: *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*, red. M. Cieśla-Korytowska, I. Puchalska, M. Siwiec, Kraków 2007.
103. Dariusz Tomasz Lebioda, *Ptaki Mickiewicza i inne artykuły romantyczne*, Bydgoszcz 1998.
104. Jacek Leociak, *Twarze in extremis*, Teksty Drugie 2002, nr 5.
105. Adam Lipszyc, *Międzyludzkie. Koncepcja podmiotowości w pismach Harolda Blooma z nieustającym odniesieniem do podmiotoburstwa*, Kraków 2004.
106. *Literatura na świecie, Harold Bloom*, 2003, nr 9-10.
107. Zbigniew Łapiński, *Biografia pisarza w dziełach i poza dziełami*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002.
108. Jarosław Ławski, *Bo na tym świecie Śmierć. Studia o czarnym romantyzmie*, Gdańsk 2008.
109. Jacek Łukasiewicz, *Jak zrobiony jest „Upiór”?*, w: *Dziady Adama Mickiewicza. Poemat. Adaptacje. Tradycje*, red. B. Dopart, Kraków 1999.
110. Włodzimierz Maciąg, *Czy jest klasycyzm*, w: tegoż, *Sprawa literatury*, Poznań 1970.
111. Zbigniew Majchrowski, *Cela Konrada. Powracając do Mickiewicza*, Gdańsk 1998.
112. Michał Paweł Markowski, *Między fragmentem a powieścią, czyli za co kocham Rolanda Barthes'a*, Teksty Drugie 1990, nr 2.
113. Michał Paweł Markowski, *Nowoczesność: ciało niedoświadczone*, w: *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2002.
114. Grzegorz Marzec, *Brzemie encyklopedii*, Twórczość 2005, nr 4.
115. *Maska i cień. Sympozjum Mickiewiczowskie (9 grudnia 1997, 20 maja 1998)*, red. Cz. Dutko, Zielona Góra 1998, s. 9-16.
116. Charles Mauron, *Wprowadzenie do psychokrytyki*, przeł. W. Błońska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, opr. H. Markiewicz, Kraków 1976, t.2.
117. Krzysztof Michalski, *Heidegger i filozofia współczesna*, Warszawa 1978, s. 231-232.
118. *Mickiewicz. Sen i widzenie*, red. Z. Majchrowski i W. Owczarski, Gdańsk 2000.
119. *Mickiewiczologia. Materiały konferencji zorganizowanej przez Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza oraz Instytut Filologii Polskiej Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Słupsku w dniach 23-25 września 1997 roku*, red. K. Cysewski, Słupsk 1999.

120. Czesław Miłosz, *Ziemia Ulro*, Kraków 2000.
121. Anna Nasiłowska, *Flirt*, ResPublica 1990, nr 7-8.
122. *Nasze pojedynki o romantyzm*, red. D. Siwicka i A. Nawarecki, Warszawa 1995.
123. Aleksander Nawarecki, *Mały Mickiewicz. Studia mikrologiczne*, Katowice 2003.
124. Aleksander Nawarecki, *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*, Katowice 1993.
125. Aleksander Nawarecki, *Śmiertelna przekora Jarosława Marka Rymkiewicza*, w: *Wśród poetów współczesnych. Studia i szkice*, red. Wł. Wójcik, Katowice 1986.
126. Ewa Nawrocka, *Temat królewski Jarosława Marka Rymkiewicza*, Tytuł 1993, nr 4.
127. Zbigniew Jerzy Nowak, *Jarosław Marek Rymkiewicz. „Żmut”*, Pamiętnik Literacki 1990, z. 2.
128. *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2002.
129. Ryszard Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.
130. Ryszard Nycz, *Sylwy współczesne*, Kraków 1996.
131. Ireneusz Opacki, *Ewolucje balladowej opowieści. Zagadnienie narratora i narracji w balladzie lat 1822-1920*, Lublin 1961.
132. Ireneusz Opacki, „*Pośmiertna w głębi jezior maska*”, w: *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński i J. Sławiński, Warszawa 1971.
133. Ireneusz Opacki, „*W środku niebokręga*”. O „*Balladach i romansach*” Adama Mickiewicza, Pamiętnik Literacki 1980, z. 3.
134. *Orfizm i jego recepcja w literaturze, sztuce i filozofii*, pod red. K. Kołakowskiej, Kraków-Lublin 2011.
135. Wojciech Owczarski, *Mickiewiczowskie figury wyobraźni*, Gdańsk 2002.
136. Wojciech Owczarski, *Pisać snem. O wyobraźni Adama Mickiewicza*, w: *Mickiewicz. Sen i widzenie*, pod red. Z. Majchrowskiego i W. Owczarskiego, Gdańsk 2000.
137. Tomasz Pawelec, *Dzieje i nieświadomość. Założenia teoretyczne i praktyka badania psychohistorii*, Katowice 2004.
138. Maria Piasecka, *Mistrzowie snu. Mickiewicz – Słowacki – Krasiński*, Wrocław 1992.
139. Maria Piasecka, „*Śniła się zima*”. *Sen – wiersz – egzystencja*, Pamiętnik Literacki 1987, z. 1.
140. Stanisław Pigoń, *Jak tworzył Mickiewicz ?* w: *Mickiewicz. Siedem odczytów*, Warszawa 1956, s. 158.

141. Stanisław Pigoń, *Zawsze o Nim. Studia i odczyty o Mickiewiczu*, Warszawa 1998.
142. Marta Piwińska, *Legenda romantyczna i szydercy*, Warszawa 1973.
143. Marta Piwińska, *Miłość romantyczna*, Kraków 1984.
144. Marta Piwińska, *Potwory i potworność u Wiktora Hugo*, Teksty Drugie 2002, nr 5.
145. Marta Piwińska, *Rozpaczający Starzec*, Teksty 1979, z. 1.
146. Marta Piwińska, *Wolny myśliwy. Osiem prób czytania Mickiewicza*, Gdańsk 2003
147. Bohdan Pociąg, *Romantyzm bez granic*, Warszawa 2008, s. 21.
148. Jan Pomorski, *Historiografia jako autorefleksja kultury poznającej*, w: *Świat historii*, red. W. Wrzosek, Poznań 1998.
149. Adam Poprawa, *Adam Mickiewicz w twórczości Jarosława Marka Rymkiewicza w latach osiemdziesiątych*, w: *Studia o Mickiewiczu*, red. W. Dynak i J. Kolbuszowski, Wrocław 1992.
150. Adam Poprawa, *Kultura i egzystencja w poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*, Wrocław 1999, s. 85-86.
151. Adam Poprawa, *Mijając siebie, odnajdując siebie*, Kresy 1994, nr 17.
152. Adam Poprawa, *Samowiedza w samych wierszach. Autotematyzm w poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*, Teksty Drugie 1997, nr 5.
153. *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, red S. Czerniak i A. Szahaj, Warszawa 1996.
154. Jan Potkański, *Sobowtór. Różewicz a psychoanaliza Jacquesa Lacana i Melanii Klein*, Warszawa 2004.
155. Mario Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przekł. K. Żaboklicki, słowo wstępne M. Brehmer, Gdańsk 2010.
156. *Prześwit. Drzewa wysokie, drzewa mówiące. Obrazy poetyckie*, Katalog wystawy zorganizowanej przez Muzeum Literatury w Warszawie, komisarz P. Dymmel, Warszawa 2010.
157. Julian Przyboś, *Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1998, s. 179.
158. Julian Przyboś, *Nowatorstwo a nowatorszczyzna, klasycyzm a malpiarstwo*, Życie Literackie 1967, nr 41.
159. Ryszard Przybylski, *Polska poezja klasyczna po roku 1956*, Pamiętnik Literacki 1964, z. 4.
160. Ryszard Przybylski, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978.
161. Ryszard Przybylski, *Wielka gadanina*, Twórczość 1989, nr 9.
162. Ryszard Kazimierz Przybylski, *Autor i jego sobowtór*, Wrocław 1988.

163. Henryk Pustkowski, *Jarosław Marek Rymkiewicz – persona, archetyp, komentarz*, w: *Przestrzenie poezji. Szkice krytyczno-literackie*, Łódź 1986.
164. Zofia Rejman, *Trylogii wileńskiej część druga. „Bakiet” Jarosława Marka Rymkiewicza*, Ogród 1990, nr 1.
165. Magdalena Radkowska-Walkowicz, *od Golema do Terminatora. Wizerunki sztucznego człowieka w kulturze*, Warszawa 2008.
166. Jean-Pierre Richard, *Flaubert*, tłum. Marek Bieńczyk, Ogród 1994, nr 2.
167. *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009
168. *Romantyzm. Janion. Fantazmaty. Prace ofiarowane Profesor Marii Janion w jej siedemdziesięciolecie*, red. D. Siwicka i M. Bieńczyk, Warszawa 1996.
169. Stanisław Rosiek, *Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrofilii poety*, Gdańsk 1997.
170. Zofia Rosińska, *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*, Warszawa 1985.
171. Andre Rouille, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hedemann, Kraków 2006.
172. J.J. Rousseau, *Wyznania*, przeł. T. Boy-Żeleński, opr. E. Rządowska, Wrocław 1978, s. XXXVI
173. Tadeusz Różewicz, *To, co zostało z nienapisanej książki o Norwidzie*, Kwartalnik Artystyczny 2002, nr 3.
174. Krzysztof Rutkowski, *Pisanie Mickiewicza albo esej i „ciele myślącym”*, Arcana 1995, nr 6.
175. Krzysztof Rutkowski, *Krytyka literatury według Mickiewicza oraz Koncepcja „poezji czynnej” w prelekcjach paryskich*, w: tegoż, *Przeciw (w)literaturze. Esej o „poezji czynnej” Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*, Bydgoszcz 1987.
176. Wawrzyniec Rymkiewicz, *Ktoś i Nikt. Wprowadzenie do lektury Heideggera*, Wrocław 2002.
177. Sławomir Rzepczyński, *Biografia i tekst. Studia o Mickiewiczu i Norwidzie*, Słupsk 2004.
178. Gershom Scholem, *Kabała i jej symbolika*, przeł. R. Wojnarowski, Kraków 1996, s. 199.
179. Dorota Siwicka, *„Naga dusza” i eksperyment egzystencjalny*, Pamiętnik Literacki 1987, z.1.
180. Dorota Siwicka, *Zapytaj Mickiewicza*, Gdańsk 2007, s. 5.

181. Magdalena Siwiec, *Koncepcja poezji w romantycznej deklaracji poetyckiej: „El Desdichado” Gerarda de Nerval*, Teksty Drugie 2001, nr 2.
182. Magdalena Siwiec, *Między piekłem a niebem. Paryż romantyczny*. Teksty Drugie 1999, nr 4.
183. Magdalena Siwiec, *Orfeusz romantyków. Mit o Orfeuszu w twórczości Juliusza Słowackiego i Gerarda de Nerval w kontekście epoki*, Kraków 2002.
184. Magdalena Siwiec, *Romantyzm i zatrzymany czas*, Kraków 2009.
185. Ziemowit Skibiński, *Liryka makabryczna i liryka czysta*, Nowe Książki 1993, nr 8.
186. Andrzej Skrendo, *Poezja modernistyczna. Interpretacje*, Kraków 2005.
187. Juliusz Słowacki, „Godzina myśli”. *Lekcja literatury z Czesławem Miłoszem*, przypisy E. Łubieniewska, Kraków 1999.
188. Susan Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986.
189. Danuta Sosnowska, *Krótką historia odzyskania duszy*, Kresy 1994, nr 17.
190. Danuta Sosnowska, *Towianistyczna utopia języka*, Teksty Drugie 1993, nr 2
191. Marian Stala, *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Kraków 2002, s. 55.
192. Marek Stanisław, *Między historią a literaturą. Rymkiewicza dialog z przeszłością w książkach o Fredrze i Słowackim*, Arcana 1995, nr 6.
193. Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. Przejrzystość i przeszkoda*, przeł. J. Wojcieszak, Warszawa 2000.
194. Jean Starobinski, *Wskazówki do historii pojęcia wyobraźni*, przeł. W. Kwiatkowski, Pamiętnik Literacki 1972, z. 4.
195. Zofia Stefanowska, *Duch-powrotnik u Mickiewicza*, Pamiętnik Literacki 2005, z. 4.
196. Zofia Stefanowska, *Stanisław Pigoń jako badacz Mickiewicza*, w: *Stanisław Pigoń. Człowiek i dzieło*, praca zbiorowa pod redakcją H. Markiewicza, M. Rydlowej, T. Ulewicza, Kraków 1972.
197. George Steiner, *Gramatyki tworzenia. Na podstawie wygłoszonych w roku 1990 wykładów imienia Gifforda*, tłum. J. Łoziński, Poznań 2004.
198. *Strona Lemanu. Liryki lozańskie Adama Mickiewicza. Antologia*, opr. M. Stala, Kraków 1998.
199. Zbigniew Sudolski, *Polski list romantyczny*, Kraków 1997.

200. Leszek Szaruga, *„Nasz powiat”. O cyklu mickiewiczowskim Jarosława Marka Rymkiewicza*, w: tegoż, *Dochodzenie do siebie*, Sejny 1997.
201. Włodzimierz Szturc, *Archeologia wyobraźni. Studia o Słowackim i Norwidzie*, Kraków 2001.
202. Włodzimierz Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992.
203. Eligiusz Szymanis, *Adam Mickiewicz. Kreacja autolegendy*, Ossolineum 1992.
204. Piotr Śliwiński, *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*, Kraków 2002.
205. *Śmierć Mickiewicza. Teksty i rozmowy w Roku Mickiewiczowskim 2005*, pod red. K. Czeczot i M. Zielińskiej, Warszawa 2008.
206. Dobrosława Świerczyńska, *Mickiewiczowskie „Rozmowy chorych”*, Pamiętnik Literacki 1994, z. 2.
207. *Tajemnice Mickiewicza*, red. M. Zielińska, Warszawa 1998.
208. Józef Tischner, *O sumieniu romantycznym słów kilka*, Tygodnik Powszechny 2003, nr 22, s. 25.
209. Jerzy Topolski, *Czy historyk ma dostęp do przeszłej rzeczywistości? Problem źródeł historycznych*, w: *Historia: o jeden świat za daleko? Wstęp, przekład i opracowanie E. Domańska*, Poznań 1997.
210. Władimir Toporov, *Miasto i mit*, wybrał, przeł. i wstępem opatrzył B. Żyłko, Gdańsk 2000.
211. Stefan Traugutt, *Sny z premedytacją*, Teksty 1973, nr 2.
212. Jacek Trznadel, *Księżę Mięsopest poezji polskiej, czyli znów o tak zwanym klasycyzmie*, w: tegoż, *Płomień obdarzony rozumem. Poezja w poezji i poza poezją. Eseje*, Warszawa 1978.
213. *Trzyście arcydzieł romantycznych*, red E. Kiślak i M. Gumkowski, Warszawa 1996.
214. Yves Vade, *Formy podmiotu lirycznego w epoce romantyzmu*, Teksty Drugie 2004, nr 4.
215. Gianni Vattimo, *Dialektyka, różnica, myśl słaba*, przeł. M. Surma i A. Zawadzki, Teksty Drugie 2003, nr 5.
216. Gianni Vattimo, *Koniec nowoczesności*, przekł. M. Surma-Gawłowska, wstęp A. Zawadzki, Kraków 2006.
217. Teresa Walas, *„Zmierzch paradygmatu” – i co dalej?*, w: tejże *Zrozumieć swój czas. Kultura polska po komunizmie – rekonesans*, Kraków 2003.

218. Michał Warchał, *Autentyczność i nowoczesność. Idea autentyczności od Rousseau do Freuda*, Kraków 2006.
219. Adam Ważyk, *Nad tekstami*, w: *Gra i doświadczenie. Eseje*, Warszawa 1974.
220. Mariola Wiater, *Metamorfozy diabła w I części „Dziadów” Adama Mickiewicza*, w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej Białystok 23-26 października 1997*, red. H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 1999, t.1.
221. Anna Wieczorkiewicz, *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia*, Gdańsk 2000.
222. Piotr Wilczek, *Z punktu widzenia trupa*, FA-art. 1993, nr 4.
223. Jerzy Winiarski, *Dziady. Widowisko. Część I Adama Mickiewicza*, Piotrków Trybunalski 1998.
224. Alina Witkowska, *Celina i Adam Mickiewiczowie*, Kraków 1998, s. 129-130).
225. Alina Witkowska, *Czytanie Mickiewicza – dzisiaj*, w: *Księga w 170 rocznicę wydania „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza*, red. J. Kolbuszowski, Wrocław 1993.
226. Aliny Witkowskiej, *Mickiewicz- słowo i czyn*, Warszawa 1986.
227. Alina Witkowska, *O Mickiewiczowskim czytaniu „tekstu człowieka”*, w: *Studia romantyczne*, red. M. Żmigrodzka, Ossolineum 1973.
228. Alina Witkowska, *Oniologia i oniromania*, Teksty 1973, nr 2.
229. Dorota Wojda, *„Łzy Ariadny”. Cykl poetycki Jarosława Marka Rymkiewicza jako afirmacja istnienia w nicości*. Pamiętnik Literacki 2011, z.1.
230. Dorota Wojda, *Rymkiewicz: Sein zum Tode*, w: *Od polityki do poetyki. Prace ofiarowane Stanisławowi Jaworskiemu*, red. C. Zalewski, wstęp A. Burzyńska, Kraków 2010.
231. Dorota Wojda, *Tekst jako anastylos. Przedmiot i ciało w twórczości Jarosława Marka Rymkiewicza*, [w:] *Codienne, przedmiotowe, cielesne. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku*, red. H. Gosk, Warszawa 2002.
232. *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002.
233. M. Woźniak-Łabieniec, *Klasyk i metafizyka. O poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*, Kraków 2002.
234. Marzena Woźniak-Łabieniec, *Mikrokosmos w Milanówku*, Arcana 1999, nr 5.

235. Marzena Woźniak-Łabieniec, *W poszukiwaniu istnienia. Mickiewicz w esejach Jarosława Marka Rymkiewicza*, w: *Mickiewiczologia – tradycje i potrzeby. Materiały konferencji zorganizowanej przez Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza oraz Instytut Filologii Polskiej Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Słupsku w dniach 23-25 września 1997 roku*, red. K. Cysewski, Słupsk 1999.
236. Marta Wyka, *Rymkiewicza „ludzie w mgle mitycznej”*, Dialog 1969, nr 1.
237. *Wyobrażenia jako jaźń twórcza. Studia z etyki, literatury i sztuki*, pod red. E. Podrez i A. Czyża, Warszawa 2002.
238. Danuta Zawadzka, „Faust” Filomatów (Zana i Mickiewicza), w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej Białystok 23-26 października 1997*, red. H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 1999, t.1.
239. Andrzej Zawadzki, *Literatura a myśl słaba*, Kraków 2009.
240. Karol W. Zawodziński, *Naturalizm romantyczny*, w: tegoż, *Blaski i nędze realizmu powieściowego w latach ostatnich*, Warszawa 1937.
241. Czesław Zgorzelski, *Mistrzowie i ich dzieła*, Kraków 1983.
242. Czesław Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*, Warszawa 1976.
243. Marta Zielińska, *Opowieść o Gustawie i Maryli, czyli Teatr, życie i literatura*, Warszawa 1989, s. 92-93.
244. Andrzej Zieniewicz, *Pakty i fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich narracji. (Szkice)*, Warszawa 2011.
245. Leszek Zwierzyński, *Fenomenologia snu: wyobrażenia oniryczne w poezji Mickiewicza*, w: *Mickiewicz. Sen i widzenie*, pod red. Z. Majchrowskiego i W. Owczarskiego, Gdańsk 2000.
246. Maria Żmigrodzka, „Ballady i romanse” wobec tradycji Niemcewiczowskiej, *Pamiętnik Literacki* 1956, nr 47.